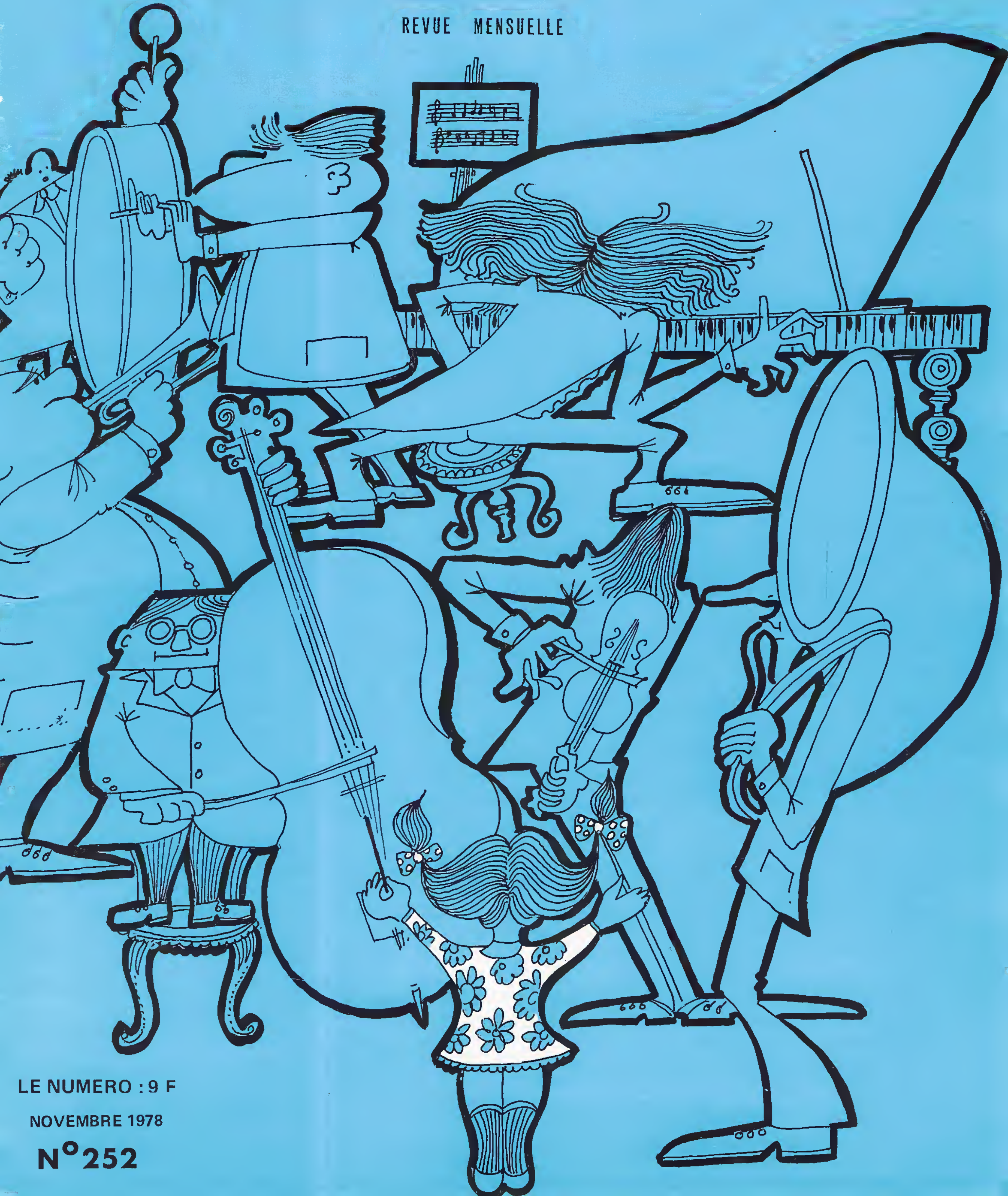
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

NOVEMBRE 1978

N° 252

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 70	F. 85 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 90	F. 105 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

(*) C'est à **M. Musson,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

A NOS LECTEURS,

Certains de nos abonnés s'inquiètent de recevoir leur revue tardivement, ce qui les préoccupe à cause du caractère d'actualité que peuvent présenter certaines des informations publiées.

Nous devons rappeler ce qui suit :

La sortie est prévue entre le 1er et le 10 du mois .... mais, des mouvements sociaux de plus en plus fréquents, perturbent l'activité économique du pays et nous gênent non seulement pour l'expédition de la revue, mais également durant toute la durée de sa fabrication. Une grève des P.T.T. ou de la S.N.C.F., 15 ou 20 jours avant la date de sortie retarde l'acheminement des compositions de textes, la réception des annonces publicitaires, l'envoi des épreuves ou celui des bons à tirer.

En ce qui concerne les informations, ces dernières sont reçues jusqu'au 8ème jour précédent la date de sortie, quelle que soit cette dernière, et elles gardent ainsi leur caractère d'actualité, mais il est certain qu'il s'écoulera toujours un délai d'un mois entre la sortie de deux numéros.

Dans l'ensemble, la grande majorité de nos lecteurs comprend nos problèmes qui sont ceux de toute la presse française et nous voulons espérer que le petit nombre qui éprouve une certaine crainte, comprendra que nous n'avons le pouvoir ni d'assurer la distribution du courrier, ni de faire rouler les trains.

Nous les en remercions par avance.

Le Directeur de la Revue,

Jean DEIT.

35 ème Année N° 252

NOVEMBRE 1978

SOMMAIRE

A nos lecteurs 37

Notre supplément iconographique 38

Schubert après Schubert par P.G. LANGEVIN (Suite) 39

Musique au Lycée J.B. Corot à Savigny-sur-Orge par A. MUSSON 44

Réflexions autour d'un stage par Melle Corine CHANDON 45

Le patriotisme de Chopin par E. LELOUCH (Suite) 49

Quelques aspects de la polytonalité dans l'œuvre d'Arthur Honegger par Huguette CALMEL .. 57

Examens et concours 61

Supplément au dialogue des Nornes par M. GUIOMAR (fin) 63

La cobla catalane par J. GAUFFRIAU (fin) 67

Informations diverses ....66 . 70

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

EDGAR VARESE (2)
(1883 - 1965)

Compositeur français, naturalisé américain en 1927 - Elève d'A. Roussel et de C.M. Widor - S'installe à New-York en 1916, il y fonde le New-Symphony Orchestra dans le but de faire connaître la musique moderne. De 1928 à 1933, il habite Paris, où il a pour élève A. Jolivet. Dès 1929, il étudie les possibilités des instruments électroniques. Grande fut l'influence de Varèse sur les jeunes compositeurs européens.

L'importance en nombre et valeur des compositions et écrits de Varèse exigerait une publication intégrale dans les colonnes de « l'E.M. », le manque de place s'y oppose et ne permet qu'une citation restreinte :
Musique instrumentale : Amériques : gd. orchestre comprenant 2 sirènes. **Hyperprism** (nos lecteurs en trouveront l'analyse complète par P. Pittion dans un prochain numéro et dans le fascicule Bac. 1979) – **Octandre :** fl., clar., htb., basson, cor, trp., trb. et C.B. – **Intégrales :** 2 p. fl., 2 cl., htb., cor trp., trb. et 17 percussions – **Arcana** : gd. orches. – ; 2e version, 39 vents, 66 cordes et 40 perc. – **Ionisation :** 35 perc., 2 sirènes – **Density 21,5 :** fl. seule – **Déserts :** 4 séquences pour 2 fl., 2 cl., 2 cors, 3 trp. 3 trb., 2 tubas, piano et 5 groupes d'instr. à perc. avec 3 interpolations de « son organisé » sur bande magnétique – **Poème électronique :** bande magnétique, distribution spaciale pour 400 hts parleurs (en collaboration avec Le Corbusier) – Et **Musique vocale : Offrande :** sop., 8 vents, 4 trp., p., orgue, 2 ondes Thélémine et perc.; une seconde version fut écrite pour chœur de voix de basse et ondes Martenot – **Etude pour Espace ; Nocturnal I,** etc....

L'activité de Varèse dépasse la composition musicale avec de nombreux écrits sur les instruments de musique, la machine électronique, etc......

Pour qui désire connaître à fond Edgar Varèse, je recommande particulièrement l'ouvrage qui lui est consacré par les « Editions du Seuil » dans sa collection « Solfèges », sous le titre « Varèse » par Odile Vivier.

(1) – Réservé aux abonnés à l'édition couplée.
Paraît 5 fois par an : oct., déc., fév., avril, juil.

(2) – **Varèse et son gong.**
Archives Fernand OUELLETTE
Editions du Seuil.

Pour le Cent cinquantenaire de sa mort :

SCHUBERT APRES SCHUBERT *

Un grand dossier historique et musical

Paul Gilbert Langevin

II. L'ACHEVEMENT DE L'«INACHEVEE»

1. LES DONNEES DU PROBLEME

Depuis qu'en décembre 1865 furent révélés à Vienne, par Johann Herbeck, deux mouvements d'une **Symphonie en si mineur** laissée par Schubert dans un état apparemment fragmentaire, les tentatives ne se comptent plus qui ont eu pour but de la compléter ; et les réflexions les plus fantaisistes ont paru dans l'intention d'expliquer cet inachèvement. En examinant les unes et les autres, nous nous efforcerons d'apprécier les vertus des premières sur la base d'une discussion scrupuleuse des secondes. Ceci, dans l'espoir de dégager une réponse à la seule question d'ordre concret et pragmatique que pose la symphonie, à savoir : **«Quelle forme le compositeur entendait-il lui donner réellement ? Celle qui est habituellement pratiquée correspond-elle au mieux à ses intentions ? Et sinon, est-il possible d'en réaliser une plus satisfaisante ?»**

C'est en effet ainsi que doit se formuler le **vrai** problème de l'**«Inachevée»**, et non pas — comme nous y a habitués une orthodoxie abusive venant après une période de trop grande licence — en adoptant d'abord le parti-pris de limiter l'œuvre aux deux seuls mouvement complets retrouvés à l'origine, quitte à chercher ensuite de bonnes raisons pour s'en tenir là !

LE RESPECT DE LA FORME

En premier lieu, un simple coup d'œil sur l'autographe (1) suffit pour se convaincre que jamais Schubert n'a envisagé un seul instant de se satisfaire d'une symphonie qui n'aurait comporté que deux mouvements. Il est bien connu que la dernière page de **l'Andante** — qui s'achève en **mi** majeur — porte à son verso le début du troisième mouvement, **Allegro**, très précisément les neuf premières mesures entièrement orchestrées, dont nous donnons la réduction (EX. 1). La seule existence de cette page, où le thème (notons-le) fait d'emblée, et solidement, retour au ton principal, atteste suffisamment l'intention de Schubert de poursuivre son œuvre dans le respect de la forme usuelle (2).

Il était donc déjà bien peu satisfaisant de limiter la symphonie à ses deux premiers mouvements dès lors qu'on connaissait une page de ce qui devait suivre (tel fut le cas tant que le seul manuscrit connu était celui retrouvé chez Anselm Hüttenbrenner). Cela devient tout-à-fait **inadmissible** à partir du moment où, à cette première page, sont venus s'ajouter : d'abord (dès la fin du siècle dernier) l'esquisse pianistique portant sur la totalité du Scherzo — avec, il est vrai, un simple thème de seize mesures pour le Trio (EX. II) — ; puis — retrouvée en dernier lieu, en 1969 — une seconde page de la partition définitive, page non entièrement réalisée (3). Pour un artisan scrupuleux et animé d'une authentique passion pour l'œuvre de Schubert, ces documents représentent une base de travail tout-à-fait suffisante pour reconstituer un mouvement de symphonie digne de ceux qui précèdent : et, dans un second volet de cette étude, nous aurons à confronter les différents textes proposés dans les années récentes.

LES CAUSES POSSIBLES DE L'INACHEVEMENT

Mais reportons-nous à l'époque de la composition, et examinons en quoi ces redécouvertes successives peuvent nous éclairer quant au processus de l'écriture puis de l'abandon de la symphonie. La seconde page du Scherzo, décou-

* Voir l'EDUCATION MUSICALE n° 248 et 249

Franz SCHUBERT: SYMPHONIE N°8 EN SI MINEUR, Scherzo et Finale.

SCHERZO *
(Esquisse)

(Ex.1)



(Ex. 2)



FINALE **
présumé

(Ex. 3) a. SCHERZO (fin)



b. FINALE (Introd.)



(Ex. 4) Tema I



(Ex. 5) Transition



(Ex. 6) Tema II



* Ed. Martin Chusid (Norton Critical Scores, New-York). ** Ed. Peters.

verte par Christa Landon dans des archives viennoises, se situe immédiatement à la suite de celle déjà connue, et n'est écrite que sur son recto. En outre, comme on vient de le dire, elle n'est pas entièrement rédigée : seules figurent les parties de hautbois, clarinette, basson, violons et altos. Enfin, son rapprochement avec le reste de l'autographe fait apparaître qu'elle avait été arrachée de celui-ci : et l'hypothèse la plus sérieuse est qu'elle l'avait été par Schubert lui-même, qui, parvenu à ce point de sa copie, voulait conserver par devers lui le dernier feuillet sur lequel il travaillait, afin de pouvoir reprendre à loisir sa rédaction. (Il est établi en effet qu'il remit en 1823 les mouvements terminés à Josef Hüttenbrenner, à l'intention de la Société musicale de Graz ; celui-ci néanmoins les conserva longtemps chez lui — vraisemblablement dans l'attente de la suite — avant de les livrer à son frère Anselm).

L'idée fut naguère avancée (par Gerald Abraham) que cet autographe pourrait représenter, non la première mise en partition de la symphonie, mais une seconde copie entreprise par Schubert afin d'honorer la promesse contenue dans sa fameuse lettre du 20 septembre 1823 (la date du 30 octobre 1822, qui figure sur cette copie, pouvant être regardée comme celle de la composition originale, voire de la toute première ébauche de l'œuvre). Mais deux constatations s'y opposent : d'une part la présence de nombreuses petites ratures qui, tout en affectant peu le texte musical, ne peuvent être le fait que d'une rédaction primitive ; d'autre part la survivance au moins partielle de l'esquisse, qui tendrait à confirmer l'inachèvement de la partition, Schubert ayant, en règle générale, détruit ses brouillons au fur et à mesure qu'il terminait chaque œuvre — c'est le cas, en particulier, pour toutes les symphonies complètes.

En tout état de cause, il reste **qu'en octobre 1822, Schubert avait établi** — c'est-à-dire pensé et rédigé sous une forme continûment déchiffrable — **au moins trois mouvements de sa Symphonie en si mineur, et pas seulement les deux premiers.** (Que le Trio soit réduit à son seul thème n'est pas significatif, car cette notation suffisait amplement au musicien pour développer la pièce directement en partition). Et cela nous paraît contredire formellement l'idée, répandue à plaisir, que l'artiste aurait été interrompu dans sa création par un obstacle d'ordre compositionnel : qu'il s'agisse de ce qu'on qualifie du terme bien vague de «manque d'inspiration», ou de l'hypothèse plus subtile de Martin Chusid (4), selon qui Schubert se serait aperçu, en écrivant son Scherzo, qu'il était en train de plagier le Trio de la **2e Symphonie** de Beethoven !

Or des allusions beethovéniennes ne sont nullement exceptionnelles chez son cadet. Et la **2e Symphonie** du maître de Bonn semble l'avoir particulièrement hanté, puisqu'il ne la démarque pas seulement ici, mais dans une autre grande œuvre d'esprit symphonique, le **Grand Duo** op. 140, de 1824, celui-là même dont la version orchestrale est parfois jouée sous le titre (abusif) de **«Symphonie de Gastein»** : la citation, pratiquement textuelle, du Larghetto de Beethoven, qui intervient dans son mouvement lent n'a, semble-t-il, nullement gêné son auteur, et ne l'a, en tous cas, point conduit à abandonner son œuvre. Il paraît donc difficile de l'admettre à propos de la **Symphonie en si mineur** ; tandis que le souvenir d'une époque douloureuse de sa vie (5) est bien suffisant pour expliquer que Schubert n'ait plus fait retour à une partition qui, à ses yeux, se présentait plus d'actualité ni musicale, ni psychologique, mais qu'il ait préféré aller de l'avant — et la tâche, certes, ne lui a jamais manqué !

A-T-IL EXISTE UN FINALE ?

Il y a plus. Non seulement il n'y est pas revenu, mais une forte probabilité existe pour qu'il en ait retiré le Finale primitif afin de l'affecter à un autre usage. Ici intervient l'hypothèse, que nous devons maintenant discuter avec soin, de l'appartenance possible de **l'Entr'acte en si mineur** de **«Rosamunde»** à la **8e Sympnonie.**

Dès le siècle dernier, ce rapprochement avait été mis en pratique, à l'instigation de Sir George Grove, par August Manns, lors d'un concert du Crystal Palace, à Londres, le 19 mars 1881. Mais non seulement le Scherzo (dont l'esquisse n'était pas encore connue) n'avait pu être joué, mais l'Entr'acte n'avait été associé à la symphonie qu'à titre «expérimental», sans que l'hypothèse soit à aucun moment formulée qu'il puisse s'agir du **véritable** Finale. Elle ne devait être vraiment développée que voici une dizaine d'années, par un autre auteur anglais, Gerald Abraham, qui s'efforça courageusement de l'étayer (6), et en fit la justification de sa réalisation du Scherzo. Récemment enfin, nous l'évoquions à notre tour (mais sans connaître alors le travail d'Abraham) dans la revue «Scherzo» (7) ; et la symphonie complète fut créée en France le 12 décembre 1976 sous la direction de notre ami Florian Hollard, avec un Scherzo réalisé par lui. Les arguments qui plaident en faveur de cette hypothèse — arguments nombreux et convergents, mais dont aucun, il faut le reconnaître, ne constitue de preuve formelle — relèvent du triple domaine de la chronologie, de la forme et du matériau musical.

La chronologie. Le temps dont a disposé Schubert pour rédiger la musique de scène de **«Rosamunde»** — moins de trois semaines (8) — exclut qu'il ait pu la créer entièrement ex-nihilo ; et le fait est bien connu, qu'il n'écrivit pas d'Ouverture, mais fit jouer, lors des quelques représentations qui eurent lieu au Théâtre An der Wien, soit l'Ouverture de **«La Harpe enchantée»** (D. 644, de 1820), soit celle, plus récente et peut-être plus adéquate, d'**«Alfonso e Estrella»** (D. 732) (9). Cet emprunt ne fut pas le seul : G. Abraham en a dénombré au moins trois autres, et remarqué en conséquence combien il était improbable que **l'Entr'acte n° 1**, de loin la pièce la plus vaste de la parti-

tion — 43 pages de grand orchestre, en tout 384 mesures à C barré — ait pu être une création originale. Or la seule partition symphonique à laquelle il pouvait être emprunté n'est autre que la symphonie de même tonalité, remontant, dans sa conception première, à environ une année, et dont ce superbe morceau semble l'aboutissement naturel.

On peut parfaitement imaginer qu'ayant interrompu la mise en partition de sa symphonie au début du Scherzo pour une raison d'ordre pratique indépendante de son contenu musical, Schubert ait vu dans la composition de **«Rosamunde»** une occasion de mettre à profit l'esquisse encore inemployée du Finale, qui lui fournissait des éléments précieux pour la nouvelle entreprise. Dans ce cas, la question ne se poserait plus de savoir si l'Entr'acte constitue, dans notre optique actuelle, un Finale propice pour la symphonie ; mais bien si le Finale de la symphonie constituait, dans l'optique de la représentation de l'époque, un Entr'acte propice pour le théâtre : et là, Schubert pourrait bien avoir commis une certaine erreur d'appréciation (10).

Toujours est-il que cet Entr'acte est loin d'avoir acquis la popularité d'autres parties de la musique de scène de «**Rosamunde**», et qu'il est généralement tenu à l'écart des morceaux choisis que l'on exécute, et même que l'on enregistre couramment ; alors que sa réintégration dans le cadre de la symphonie lui offre une chance unique de retrouver toute sa signification.

Enfin, si les faits se sont bien déroulés comme nous le supposons ici, cela expliquerait encore, non seulement que Schubert ne soit jamais revenu à la symphonie, mais aussi qu'aucune esquisse n'ait été retrouvée pour le Finale, le compositeur ayant, à son habitude, détruit son brouillon après l'avoir exploité. Mais dans la mesure où une copie définitive diffère toujours plus ou moins de l'ébauche qui a été tracée pour elle, a fortiori le changement de destination a dû entraîner, dans le cas présent, des modifications peut-être assez profondes, mais au sujet desquelles nous en sommes réduits aux conjectures.

La morphologie. Ici se situe pourtant le nœud de la discussion, et en même temps la réponse à l'argument selon lequel l'Entr'acte ne peut être le Finale de la symphonie car il n'en possède pas la forme. Il est possible en effet qu'il ne le soit pas parfaitement **dans la forme où nous le connaissons.** Mais en même temps, les traits originaux des deux premiers mouvements sont tels qu'on peut très bien admettre que Schubert ait cherché à prolonger ses innovations dans le Finale. Que nous offre-t-il en effet ?

Tandis que l'effectif orchestral reprend identiquement celui de la symphonie (11), le plan formel rentre assez exactement dans le cadre de la forme — sonate, proche toutefois du rondo, tant le premier thème, par sa prééminence, possède l'allure d'un refrain. Après une vigoureuse entrée en matière (tutti) de 7 mesures (EX. III b), l'Exposition s'effectue en trois volets : premier thème (7 à 31) (EX. IV) ; transition (31 à 65) (EX. V) ayant pratiquement ici la valeur d'un motif lyrique, mais néanmoins dérivée du thème précédent ; second thème (65 à 134)(EX. VI), introduit par une pédale trémolisée qui est l'une des grandes singularités de ce morceau, et dont l'allure pré-brucknérienne est très frappante. Vient ensuite une section centrale (134 à 321), qui peut s'analyser soit comme une «Reprise développante» — forme inaugurée par Schubert dans ses symphonies tardives, et qui sera magistralement exploitée par Bruckner — soit comme la succession d'un Développement (134 - 210) (12), uniquement fondé sur le premier thème, et d'une Récapitulation (210 - 321) qui débuterait directement par le motif de transition.

Enfin, avec ses 64 mesures (321 - 384), l'immense Coda qui suit possède une ampleur et une organisation interne telles **qu'en aucun cas elle ne pourrait se concevoir comme la conclusion de cette seule pièce, en dehors du cadre d'une œuvre plus étendue.** Et son brusque passage (mes. 378) au **si** majeur pour la dernière page, geste peut-être conventionnel (selon G. Abraham), mais d'esprit essentiellement symphonique, en fait la parfaite apothéose, non d'un simple changement de décor, mais d'une vaste symphonie dramatico-lyrique telle que le devient la **Huitième** ainsi rétablie dans son intégrité.

La thématique. Un examen plus attentif de la structure des thèmes peut faire apparaître encore d'autres éléments communs à l'Entr'acte et à symphonie. On a vu que les symphonies tardives de Schubert se caractérisent par un effort vers l'unité interne du matériau musical. Sans atteindre au degré de systématisme qui sera à cet égard celui de Bruckner, la **8e Symphonie** offre des traits éclatants de ce souci : dans tous ses thèmes, on peut déceler un petit nombre de cellules constitutives qui se retrouvent dans tous les mouvements. Or l'Entr'acte contient au moins l'un de ces traits, et non des moindres, puisque sa première mesure offre une vigoureuse anacrouse de trois doubles-croches montant vers la tonique, figure qui reproduit identiquement celle qui relie entre elles les deux périodes du thème du Scherzo, et lui servira de conclusion (EX. III, a et b).

De cette affinité, G. Abraham a tiré ce qu'il considère comme l'argument le plus décisif en faveur de l'appartenance de l'Entr'acte à la symphonie, suggérant même, pour mieux le mettre en valeur, d'enchaîner les deux derniers mouvements.

*
* *

Le lecteur nous pardonnera de ne pas développer plus avant ce type d'analyse, qui deviendrait vite ingrat et outrepasserait ici notre propos. Cet aperçu paraît en effet assez éloquent pour justifier l'association de l'Entr'acte aux trois

mouvements désormais connus de la symphonie : l'ensemble formant un tout dont le moins qu'on puisse dire est que sa cohérence ne le cède en rien à celle de toute autre symphonie de Schubert. Ainsi le problème séculaire qu'évoque notre titre trouve-t-il sa solution à la fois la plus simple et la plus satisfaisante.

«Regrouper», comme l'écrit Florian Hollard, «les éléments épars de l'illustre composition», lui restituer la forme qui eût été la sienne si son auteur avait rencontré de son vivant un accueil qui lui eût permis de faire applaudir, non pas seulement quelques lieder et menus morceaux de piano mais aussi l'essentiel de son œuvre — ses symphonies : voilà ce qui, pour notre temps, était devenu un impératif catégorique. Il nous reste à connaître la personnalité et la méthode de ceux grâce à qui cette noble tâche est aujourd'hui accomplie.

(A suivre...)

NOTES

(1) Aujourd'hui en possession de la Gesellschaft der Musikfreunde, à Vienne, il fut publié pour la première fois en fac-simile en 1924 (Drei-Masken-Verlag, Munich). Une nouvelle édition vient de paraître, où sont reproduites non seulement les pages comportant le texte musical (y compris la dernière retrouvée), mais aussi celles restées blanches à la fin du dernier cahier (Musikverlag Emil Katzbichler, Munich/Salzburg, 1978, éd. Walther Dürr et Otto Biba).

(2) Plus personne ne soutient sérieusement que Schubert ait voulu imiter une tentative beethovénienne telle que celle de l'opus 111 (qui d'ailleurs ne rompt pas avec l'unité tonale).

(3) Elle a déjà fait l'objet d'au moins deux publications : la première en fac-simile, in «Oesterreichische Musikzeitschrift», 1969, N° 5/6, p. 316 ; puis intégrée au texte complet, y compris celui des esquisses, dans l'édition critique et analytique de Martin Chusid (New-York University, Norton critical scores, New-York, ou à Londres, Chappel & C°, 1968, 2e édition, 1971), à laquelle nous empruntons la présente reproduction.

(4) **Beethoven and the Unfinished,** dans l'édition critique sus-mentionnée, p. 98.

(5) Voir l'**Introduction** du présent dossier (l'E.M., N° 248, mai 1978, p.).

(6) Voir **Teasing riddle of the Unfinished,** «Daily Telegraph», 10 février 1968 ; et **Finishing the Unfinished,** «The musical Times», Anno CXII (1971), p. 547.

(7) **Un symphoniste méconnu : F.S.,** N° 51 (mars 1976), pp. 18-21. Quelques exemplaires s'en trouvent encore chez l'auteur (envoi contre 5 F en timbres-poste).

(8) Voici la chronologie telle que l'a rappelée G. Abraham dans la Préface de sa réalisation du Scherzo (Oxford University Press) : «26 septembre (1823) : Schubert termine le dernier acte de son opéra **Fierabras**, et le 2 octobre l'Ouverture.
30 novembre : Schubert écrit à Franz von Schober que **depuis l'opéra** (il n'a) **rien composé d'autre, que quelques** Müllerlieder.
20 décembre : la pièce de Wilhelmine von Chézy «**Rosamunde, Princesse de Chypre**» est créée au Théâtre An der Wien avec la musique de Schubert».

(9) Il subsiste un doute à cet égard ; mais c'est celle de **La Harpe enchantée** qui fut publiée par Schubert lui-même en 1827 sous le titre de **Rosamunde** (op. 26), conjointement aux airs et chœurs tirés de sa partition.

(10) La disproportion entre l'Entr'acte et son prétexte (un changement de décor) était déjà apparue dès la création : Morritz von Schwind notait qu'on l'avait trouvé long et ennuyeux, tandis que les autres morceaux étaient acclamés. Ajoutons que certaines interprétations actuelles lui font subir une large coupure supprimant tout le développement : preuve supplémentaire (s'il en était encore besoin) de son inadaptation au cadre scénique et de sa structure symphonique.

(11) A ceci près, que la seconde timbale est, dans l'Entr'acte, à l'octave inférieure de son accord des premier et troisième mouvements de la symphonie.

(12) Il se scinde lui-même en deux épisodes : a) brève reprise, légèrement variée et transposée en **fa** mineur, du premier thème (134-150) ; b) développement proprement dit (151-210), débutant par une soudaine modulation en **ré** majeur. En somme, le développement serait ici **inclus** dans la récapitulation : et l'on peut voir dans cette ambiguïté l'un des résultats de la révision subie par la pièce en vue de son insertion dans **Rosamunde.** Mais il peut aussi s'agir d'une innovation bien digne de Schubert, et qui annoncerait celle de son contemporain Franz Berwald, incluant, vingt ans plus tard, ses Scherzi dans ses mouvements lents.

LA MUSIQUE AU LYCEE J.B. COROT
à SAVIGNY SUR ORGE

Monsieur et Madame Boulanger, les deux professeurs d'Education Musicale, déploient dans leur établissement une activité artistique de la plus haute qualité : aboutissement et épanouissement d'un enseignement que l'un et l'autre ont su rendre attrayant, par conséquent fécond. La chorale et l'orchestre qu'ils ont créés, ne cessent de se développer et de se manifester.

Ainsi, peu avant les vacances fut inscrit à leur programme le Messie de Haëndel, concert diffusé par la télévision. Tous nos compatriotes furent à même d'entendre, et de voir ce concert, de jouir d'une interprétation de très grande tenue artistique.

Pas une défaillance, ni dans le chœur, ni dans l'orchestre.
Enthousiasme et foi ont animés les uns et les autres. Le niveau atteint fut celui des ensembles de professionnels.

Voix pures, dictions impeccables, respirations à leur place, justesse, fidélité au texte, étroite communion entre les choristes et Direction, celle-ci sûre d'elle-même, traductrice sensible jusque dans ses moindres détails, des intentions artistiques de Haëndel.

Merci à la Télévision, car elle a mis en évidence avec grand soin un réel travail scolaire justifiant grandement un enseignement fructueux, comme il l'est dans la plupart des établissements.

Trop souvent, la Télévision présente des groupements d'une qualité, je n'ose dire médiocre, en tout cas ordinaire. Il faut souhaiter qu'elle porte ses regards sur des établissements comparables au Lycée J.B. Corot.
Qu'elle les révèle à nos concitoyens, et qu'enfin, les pouvoirs publics ouvrent toutes grandes les vannes en faveur de la musique. Savent-ils au moins que les jeunes français sont d'instinct musiciens.

Avec ce concert, vont suivre d'autres manifestations : le Requiem de Mozart à la Madeleine le 9 novembre; une tournée de trois concerts en Belgique durant les vacances de Toussaint et en janvier 1979, une Messe classique à Notre Dame de Paris retransmise par la Radio, avec la Messe des moineaux de Mozart.

Ne manquez surtout pas ces concerts.

Chaleureuses félicitations à vous tous; jeunes gens s'il est un titre artistique que vous méritez est celui bien noble de : **musicien.**

André MUSSON

RÉFLEXIONS AUTOUR D'UN STAGE

par Melle Corine CHANDON

Les 22, 23, 24 Avril derniers s'est déroulé à Nogent-sur-Marne, un stage de pédagogie musicale active, premier degré, organisé par «Musique et Culture» et animé par Jos Wuytack.

Musique et Culture : cela signifie, les enseignants le savent, organisation sérieuse et pratique ; en particulier, les stagiaires avaient à leur disposition un instrumentarium Orff considérable allant des habituels carillons aux temple-block chinois.

Jos Wuytack : à ce stage, on a dit qu'il était une drogue pour certains ! en effet, son ouverture d'esprit, sa jeunesse, son dynamisme son humour et sa simplicité sont tels qu'il ne pouvait y avoir que réponses généreuses de la part des stagiaires.

Nous trouvons là les deux éléments fondamentaux d'un stage qui se veut sérieux et agréable.

Le niveau était celui *d'un premier degré,* ce qui veut dire, accessible à tous les esprits curieux ; étaient présents en majorité : des maîtres-auxiliaires, enseignant la musique dans des classes difficiles et à l'affût de nouveautés susceptibles d'intéresser les enfants d'aujourd'hui, et, outre quelques jeunes professeurs certifiés, et quelques étudiants de toute discipline, un grand nombre de mères de famille, venues là pour compléter l'éducation musicale de leurs enfants.

En ce qui concerne ces «catégories de participants» **deux points m'étonnent :**

– *l'un, agréablement :* la participation de ces mères, qui pour l'éducation de leurs enfants, arrivent à se libérer pour un week-end.

l'autre est un peu décevant : comment se fait-il qu'il y ait si peu de professeurs certifiés, si peu de musiciens de conservatoire, si peu d'étudiants en musicologie qui soient intéressés par une expérience inhabituelle en matière d'enseignement de la musique ?

*
* *

Le programme abordé durant ces trois journées était réparti en cinq ateliers d'environ trois-quarts d'heure, compris entre 9 h et 12 h, 14 h 30 et 17 h 30 ; des temps de repos étaient aménagés afin de se détendre après les intenses activités.

Dans quel sens avons-nous travaillé ? :

Dans celui d'un développement des réflexes, d'une mémorisation musicale, du sens rythmique et mélodique, dans l'intensité et sous forme de jeux. Plus exactement, le but suivi était celui d'une prise de conscience de ce que Jos Wuytack nomme les *«Six B» :*

Balance (mouvement)
Between (réflexe)
Brains (intellect)
Breathing (respiration)
Body (corps)
Beauty (beauté)

au service des éléments fondamentaux de la musique : le rythme, la mélodie, l'harmonie, le timbre, la forme.

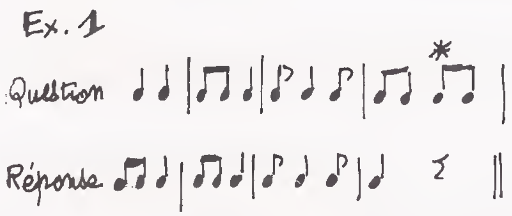
Un atelier permettait l'approfondissement de **l'instrumentarium Orff,** par des jeux rythmiques et mélodiques, pour la technique et le timbre.

Un second atelier faisait travailler **le rythme**

1) verbalement (n'importe quel soir)
2) corporellement (pieds, cuisses, mains, doigts)
3) instrumentalement.

Trois étapes progressives :

1) *l'imitation* (reproduction spontanée d'un rythme).
2) *la question-réponse :*
   - caractéristiques : ex 1 (ci-dessous)
   - la structure de 4 mesures comme essentielle pour la forme.
   - la signification : présence d'éléments communs à la question, à la réponse.



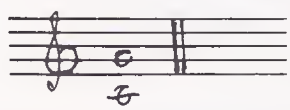
* la question ne doit pas se terminer sur un temps fort.

3) *l'improvisation* basée sur les différentes formes de rondeaux ; l'improvisation se faisait pour les couplets.

Un troisième atelier traitait de **la formation mélodique,** plus particulièrement des échelles sur lesquelles est basé le folklore *universel :* la tierce descendante, le pentatonique, l'hexatonique, l'heptatonique.

Jos Wuytack a fortement conseillé l'utilisation du *pentatonisme,* qui, par l'absence de demi-tons, revêt ces trois qualités :

a) *la mélodie est toujours bonne* (puissance égale des notes),
b) l'harmonie nouvelle créée par ces notes devient *personance.*
c) il est très facile d'accompagner les chants pentatoniques par le *bourdon* (la quinte sur la tonique :

en DO = 

Le quatrième atelier réunissait **la formation vocale et le mouvement** adéquat à la dynamique des pièces travaillées : donc chant choral et danse. Il faut insister sur la variété des styles : berceuses, hungaresca, jazz...

Enfin, **un cinquième atelier** ouvrait à **l'expression corporelle :** exprimer avec son corps, en suivant des phrases musicales : une phrase, un point (statues), l'espace (mouvement de tous les membres du corps), la mesure binaire et ternaire (solidité et nécessité d'avoir une structure simple).

*
* *

Pour conclure à ce programme, Jos Wuytack a rappelé les lignes directives de son *enseignement musical,* tel qu'il le conçoit *à l'école et au lycée.*

En classes maternelles : *la blanche - la noire - la croche -* en dictée - en lecture : ex. 2 (ci-dessous)



- la blanche est représentée par une cloche, son grave, et geste ↓↑
- la noire est représentée par un soulier, son médium et marche normale.
- les croches sont représentées par 2 enfants qui se tiennent le bras, son aigu, déplacement en sautillant.

A l'école primaire :

- la cloche devient «ha», visualisée par 
- le soulier devient «x», visualisée par 
- les croches deviennent «mini» visualisées par 

Avec utilisation : des métallophones, xylophones et percussions, qui permettent le bourdon, les mélodies. Pratiquer *les dictées* individuelles et d'ensemble.

En Secondaire :

- Sensibiliser les enfants aux *rythmes* difficiles, syncopés ; *aux modes ; au majeur, au mineur.*
- Quant à *l'audition d'œuvres,* leur faire porter l'attention sur la forme, le timbre ; en particulier, grâce à l'utilisation des *«musicogrammes»* *

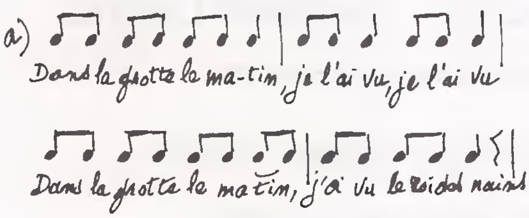
* voir livre pour les sixièmes : musica prima ed. «De Boeck» Bruxelles - Belgique - Wuytack, Defoort - Hanoulle).

Ces musicogrammes permettent d'appréhender l'œuvre dans sa globalité et ainsi une participation active à la compréhension de l'œuvre (obligation pour les enfants de suivre).

Il est bon *d'introduire la pièce présentée* par un petit

montage : ex. 3.

ex. 3 : «*dans le Hall du Roi de la Montagne*» extrait de Peer Gynt de Grieg :



b) possibilité d'inventer une mélodie sur ce rythme.

c) possibilité de créer une courte pièce.

Cela permet aux enfants d'être plus attentifs lors de l'audition et de sentir la richesse des chefs-d'œuvre, par comparaison avec leur propre montage.

*

* *

Ces activités ont été pour tous les stagiaires enrichissantes, car basées sur des recherches très sérieuses, en matière d'enseignement de la musique, et déjà éprouvées dans certains endroits avec succès. Je voudrais terminer en formulant le souhait que les prochains stages Orff par Wuytack réunissent peut-être plus d'enseignants certifiés... (Je précise que pour les stages, c'est à «Musique et Culture» qu'il faut s'adresser).

LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par

E. LELOUCH

Professeur d'Education Musicale *

LES PRELUDES

Il fallait sans doute que J.S. Bach ait exercé une influence souveraine sur Chopin pour que ce dernier veuille reprendre le même itinéraire en composant 24 préludes dans tous les tons majeurs et mineurs. La mort, venue prématurément au rendez-vous, l'a empêché de réaliser son vœu et d'écrire comme son prédécesseur, 48 préludes.

Mais, à l'inverse des préludes de Bach qui ne représentent que **«le voile»** qui sert a révéler le grand moment qu'est la fugue : les préludes de Chopin ne **«préludent»** a rien, ils se suffisent a eux-mêmes, malgré leur extrême brièveté.

Quelques mesures suffisent pour créer un climat. Certains préludes ne sont, en fait, que des «apparitions» entre deux pièces réputées importantes.

Chopin lance curieusement un défi au temps. Les œuvres les plus courtes, parviennent à faire oublier leur extrême brièveté, par leur saveur et leur diversité.

Ces préludes, à cause de leur brièveté, ne peuvent être joués séparément. Il en résulte que le silence qui précède une pièce est incorporé mentalement dans l'atmosphère de la pièce jouée.

Le point d'orgue du cinquième prélude (alors que tout est fini) est, en fait, déjà l'amorce du sixième prélude. Son insertion dans l'œuvre peut paraître symbolique en apparence, en fait, il apporte la concentration nécessaire pour aborder gravement le sixième prélude. On peut donc considérer que, dès ce moment le morceau est commencé.

Cependant, l'esprit ne peut faire totalement «table rase» au moment où le prélude est attaqué.

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 244, 246 et 247

Il s'ensuit bizarrement que l'atmosphère d'une œuvre rejaillit sur l'autre et procure parfois des effets de «fondu enchaîné» similaires aux techniques cinématographiques les plus récentes.

Bien que Chopin se soit imposé une contrainte partielle en écrivant 24 préludes et en suivant scrupuleusement l'ordre des gammes en faisant alterner les tons majeurs et 'eurs relatifs mineurs, cette contrainte n'apparaît pas, et le choix des tonalités ne semble pas être le fruit de calculs recherchés.

Les préludes ont fait couler beaucoup d'encre et l'on peut observer que si les polonaises et les mazurkas témoignent de cet instinct héroïque d'un Chopin que son père Nicolas appelait «un soldat de la musique».

Les préludes marquent cette halte que réclame le poète, un poète s'égayant tantôt **«aux heures de soleil et de santé (1)» «au rire des enfants sous la fenêtre, au son lointain des guitares, au chant des oiseaux (1)»** tantôt **travaillent à la Chartreuse de Valdemosa, l'esprit troublé par des «visions de moines trépassés (1)» et par des «chants funèbres»** (1).

«C'est là qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages intitulées Préludes (1)».

«Des exemples de beauté condensée, comme les études», ajoutera D. de Séverac.

Schumann ... **«Laissez chacun y chercher ce qui lui convient et l'enchante, seul le Philistin n'y trouvera rien».**

(1) George Sand «Histoire de ma vie».

De son côté, Liszt donne son avis en ces termes : «Des **préludes poétiques... qui bercent l'âme en songes dorés et l'élèvent jusqu'aux régions idéales».**

Néanmoins, on peut constater que si Liszt se rapproche de Chopin par certains aspects, sa conception des préludes est très différente ; il impose un sujet à l'auditeur et traite son orchestration d'une leçon grandiose, tout en recherchant l'unité et la forme cyclique.

En fait, il semblerait que Liszt et Chopin ne soient pas tout à fait, dans la tradition du Prélude : Le prélude appartient essentiellement à la musique instrumentale, ses dimensions sont assez variables et son but est d'introduire une ou plusieurs autres pièces, fugues ou suite de danses : c'est sur ce deuxième point que leurs conceptions sont divergentes.

Debussy recherchera également les effets orchestraux avec «Le Prélude à l'après-midi d'une faune», ce qui ne l'empêchera nullement d'écrire, comme Chopin, des préludes qui se suffisent à eux-mêmes.

Néanmoins, il faut souligner que les préludes de Chopin et Debussy, admirables d'expression, ne présentent guère d'intérêts architectonique.

Les préludes de Chopin sont de courtes pièces qui restent dans la tradition des Grecs qui jouaient leur prélude sur la cithare.

Le prélude pour luth (au XVIè siècle) était improvisé à l'aide d'arpèges, même le prélude noté gardait un caractère un peu vague ; là encore, nous sommes dans le sillage qui nous conduira à Chopin.

Les préludes n° 1, 5, 13,15, 17 et 20, gardent ce caractère a la fois tumultueux et improvisé.

Le clavecin prend le relai du prélude au XVIIè siècle ; Chopin sera toujours présent pour affirmer ce style : les mordants, les broderies, les phrases ornées seront reprises par Chopin avec un humour que le clavecin, à son tour, ne pourra restituer.

Vers la fin du XVIIè siècle, le prélude est associé à la fugue, mais là, Chopin suivra sa propre voie, et pour cause, nulle part dans son œuvre, la fugue est présente.

Il n'est rien de plus éloigné de Chopin que ces structures bien établies, impératives, dans lesquelles l'improvisation n'aurait plus aucun rôle à jouer.

Alors, pourquoi le Prélude ?

C'est une des caractéristiques de Chopin de ne conserver que ce qu'il admire.

Séduction et contrainte ne peuvent cohabiter ensemble dans l'esprit de Chopin.

Ces pièces sont, évidemment, très courtes, mais on peut toujours objecter qu'au Moyen-Age, les points d'orgue de Pérotin, étaient déjà des Préludes pour orgue.

PRÉLUDE n° 1 op. 28

Cette œuvre tumultueuse dont le chant paraît soulevé par le triolet de la main droite paraît emprisonnée dans la tonalité de do majeur ; jusqu'au moment où un chromatisme serré exercera une tension sur ces quelques lignes.



La note la plus aiguë du chant sera interprétée comme un signal qui va désamorcer progressivement cette exubérance d'inspiration schumanienne.

La cadence plagale maintes fois répétée sur une pédale de do, restituera l'arpège de do majeur isolé et rayonnant, comme un jet de lumière.

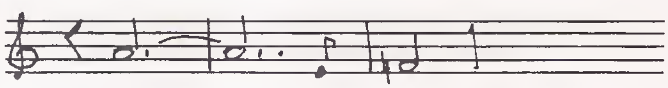


PRÉLUDE n° 2

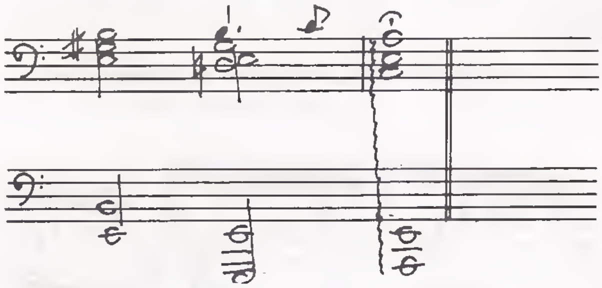
Bien que l'attention soit alertée par le chant de la main droite, c'est la main gauche qui joue le rôle le plus important.

Cette œuvre fait preuve d'une audace harmonique incomparable : fausses relations, chromatisme dissimulé par une pédale de mi au début de l'œuvre, sonorités grinçantes que l'indifférence du chant accentue encore davantage.

Le thème semble affaibli à la troisième reprise : la tierce mineure, entendue les deux premières fois se transforme en une seconde mineure qui a une résonance tragique.



Ce fa ne trouvera, dans la mesure suivante, même plus le soutien de la main droite qui émergera, elle aussi d'une façon solitaire. Ce déphasage aura pour objet d'accentuer l'impression de vide, d'incompréhension, de résignation dans la douleur. Après quelques accords qui semblent se chercher, le dernier en la mineur résonnera comme un glas.



PRÉLUDE n° 3

Une œuvre qui n'a pas de début et qui n'a pas de fin. La main gauche, furtive, impalpable, recevra presque malgré elle les sollicitations d'un chant incisif et nerveux.

Après quelques modulations passagères dans quelques tons voisins, la main droite rivalisera avec la gauche dans une sorte de course effrenée, interrompue par l'unisson qui laisse la phrase en suspens.



Les deux accords de sol qui égrènent nonchalamment leurs notes semblent vouloir renier le passé pour se réfugier dans une sorte de délectation contemplative.

PRÉLUDE n° 4

Ce prélude forme le pendant avec la polonaise op. 40 n° 2, mais à l'inverse de celle-ci, c'est la main gauche qui soutient le chant de la main droite.

«Le glissement» est encore plus accentué dans ce prélude. La plupart du temps une seule note sert à modifier l'accord auquel vient se greffer une note appoggiaturée, un chromatisme ou une enharmonie.

L'impression de monotonie est accentuée par la pulsation régulière de la main gauche, en apparence sourde mais qui donne un sens très différent suivant la nature de l'accord.

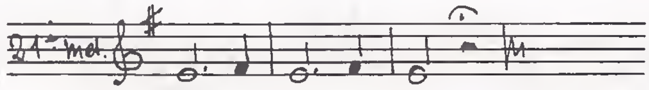
La richesse de ce prélude naît de cette fausse monotonie, où les mêmes notes trouvent un support harmonique différent. Les notes si, la (intervalle qui laisse très peu de possibilités) ont une mobilité qui n'est pas en rapport avec la faiblesse de l'intervalle.



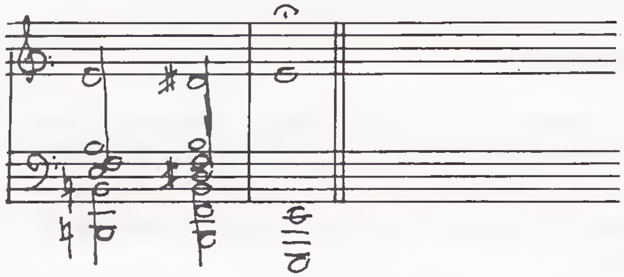
Comment le chant s'est-il libéré de l'emprise de la main gauche pour retomber dans la chaos ?



L'esprit de résignation domine maintenant le reste de l'œuvre. Le chant, devenu livide, bredouille pendant quelques instants mi, fa dièse sans pouvoir parvenir à sortir de cette impasse.



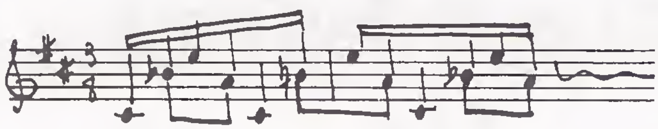
Les trois derniers accords nous révèleront les vertiges de l'infini.



PRÉLUDE n° 5

Un prélude qui sonne bien. Chopin utilise tous les procédés de l'écriture pianistique : extension, mouvement contraire, marche harmonique.

L'équivoque du si bémol et du si bécarre prend ici l'apparence d'une coquetterie destinée à ne pas dévoiler la richesse d'un développement que l'on désire retarder.



Chopin joue sur deux tableaux : sclérose de l'intervalle ou agrandissement subit d'un intervalle qui s'étire, comme pour nous faire vivre un grand moment. Et puis, plus rien ...

Une simple cadence, parfaite, suprême ironie, va débroussailler ce langage, d'une grande complexité harmonique.

On attend la suite de ces élans, mais, il est trop tard, les masques viennent de tomber.

PRÉLUDE n° 6

Lorsque l'on sait que le prélude n° 6 a été choisi pour être joué avec le n° 4 aux Funérailles de Chopin, on comprend mieux l'atmosphère pénétrante de ces préludes et la similitude qui existe entre ces deux pièces.

A la limite, on pourrait presque dire que le prélude n° 6 est le prélude n° 4 inversé. Même atmosphère de recueillement, mêmes pulsations discrètes avec le dessin de croches obstinées.



Mais dans le n° 4, la m.g ne chante pas. Il manque la profondeur des basses si pénétrantes dans le n° 6.

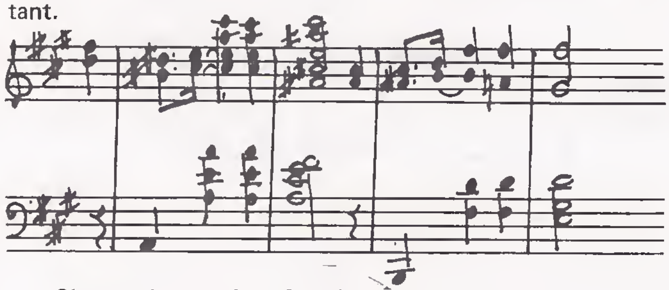
PRÉLUDE n° 7

Le prélude n° 7 est, sans conteste, le plus court. Il sert de transition entre le n° 6 et le n° 8 et ne fait «que passer».

Cette apparition pleine de candeur et de naïveté est néanmoins suffisante pour nous révéler l'empreinte des Strauss.

Avec une modestie particulière, Chopin va répéter périodiquement trois accords dont le dernier, sur le premier temps, restera inchangé.

C'est la raison pour laquelle les dernières mesures seront très marquées : les accords de $\begin{smallmatrix}7\\+\end{smallmatrix}$ puis de $\begin{smallmatrix}9\\1\\+\end{smallmatrix}$ vont exciter la curiosité d'un développement que l'on croit deviner important.



C'est mal connaître Chopin qui saisit invariablement ce prétexte pour s'esquiver sur la pointe des pieds.

PRÉLUDE n° 8

Le prélude n° 8 «Molto agitato» d'un caractère extrêmement passionné, est, sans doute, le plus tauréen de tous les préludes.

Outre les modulations audacieuses qu'il comporte, on peut suivre «à la trace» un certain chromatisme.



Dans ce grouillement de triples croches, les pouces ont leur mot à dire et confirment le caractère pianistique de ce prélude, presque lisztien par endroits.

Chaque modulation apparaît comme un renforcement de l'action.

Comme Chopin se sert, le plus souvent, d'une note commune pour donner diverses orientations aux modulations, chaque phrase semble vouloir renaître de ses cendres.



A la fin de l'œuvre, on croit la tonalité de fa dièse majeur définitivement acquise, mais par un glissement habile du pouce de la main gauche : les trois dernières mesures nous contraignent a redécouvrir la tonalité de fa dièse mineur.



PRÉLUDE n° 9

De caractère béethovénien, le prélude n° 9 se distingue par un double chant qui refuse de s'intégrer dans le circuit ternaire proposé par l'accompagnement.



Une sorte de brume, propre à l'atmosphère du maître de Bohn, enveloppe ce chant qui parvient néanmoins à se redresser fièrement en atteignant un sommet en la bémol, avant de retomber dans la grisaille du début.

PRÉLUDE n° 12

Le prélude n° 12 rappelle à plus d'un titre la deuxième étude op. 10 de ce même compositeur : chromatisme à la partie supérieure, alors que les accords scandent le rythme à trois temps et opposent à l'incertitude de ce chromatisme un caractère tonal.



PRÉLUDE n° 13

Le prélude n° 13, qui adopte la forme du nocturne, se divise en deux parties.

La main gauche est tellement mouvante que la droite, véritable radeau sur un océan, n'a plus qu'à se laisser porter par elle.



La deuxième partie s'enchaîne tout naturellement à la première. Un contre-chant à la main gauche émerge de ces lentes batteries avec ces notes appoggiaturées, et puisque la formule est tellement séduisante, on la reproduit deux fois : en ré dièse mineur et en do dièse mineur.



La première formule réapparaît à la 29ème mesure.

Il est si facile d'entremêler ces deux thèmes que l'œuvre s'achevèra sur un fragment du second motif ; toutefois, cette parenthèse prise dans le deuxième thème terminera l'œuvre d'une façon assez énigmatique.

Si l'élan semble brisé, en revanche, cette atrophie du thème et des intervalles confère à cette conclusion une sagesse plympienne.

PRÉLUDE n° 15

Comme les préludes n° 6 et 8, celui-ci laisse un doute en ce qui concerne le titre qui lui a été imputé «La Goutte d'Eau».

Il semble néanmoins qu'il convienne davantage à ce prélude.

Le la bémol (dominante du ton principal), répété avec insistance, illustrerait assez bien la répétition de cette goutte d'eau qui tombe à intervalle régulier.

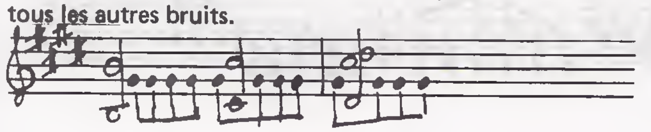


Dans les grands moments, la m.g oublie son rôle méticuleux pour reboucler le chant afin de lui retirer ce caractère dénudé ; mais très vite, elle s'apaise, reprenant ainsi son action lancinante.

A la 28ème mesure, le la bémol s'est transformé en sol dièse grâce à l'intervention de la m.g. qui fait son entrée en do dièse mineur.



L'obstination démentielle du sol dièse revêt alors un caractère obsessionnel, le sol dièse se faufile même entre les notes du chant, créant un véritable bourdonnement auditif, un peu comme si le rythme des artères parvenait à étouffer tous les autres bruits.



Le premier thème réapparaît fort à propos, apportant la paix avec lui et restituant à l'accompagnement son rôle primitif.

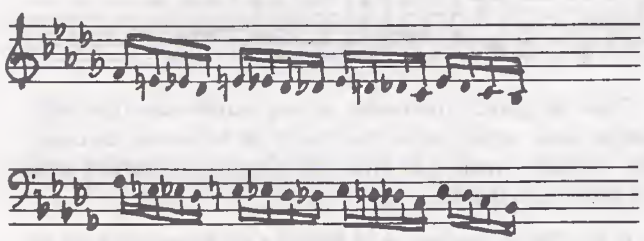
Ce chant, alourdi par ce passage délirant, porte encore en lui les restes de cette passion perdue.

PRÉLUDE n° 16

Le prélude n° 16, haletant à la m.g. reçoit les sollicitations d'une m.d. insouciante qui parcourt le clavier sans s'associer au rythme oppressé de la m.g.



Celle-ci, furieuse, redouble ses basses pour donner plus de consistance à son action dramatique. Cependant, à la reprise du thème, la m.d. empruntera le même itinéraire ; contrairement à toute attente, c'est la m.g. qui se laissera gagner par le rythme frénétique de la m.d.

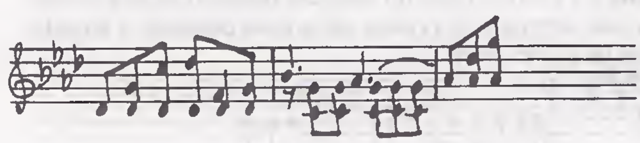


Cependant que les dernières mesures semblent évoquer les échos de la sonate funèbre.

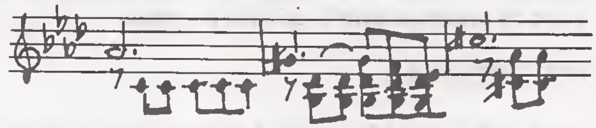
A propos de ce balbutiement de notes qui refusent de dire leur nom au passage pour se contenter de créer une impression de tourmente et de malaise propre à tous les bruits non identifiés, A. CORTOT y voit fort justement «une sorte de course à l'abîme».

PRÉLUDE n° 17

D'inspiration mendelsohnienne, ce 17ème prélude se singularise par un chant très libre et des modulations audacieuses.



A la 19ème mesure, modulations par l'enharmonie.



Marches harmoniques à la 24ème mesure, qui aboutissent sur un mi bécarre cru. La bémolisation de cette note inspirera le rappel du thème qui n'a que 7 notes dans sa cellule thèmatique ; mais il est néanmoins muni d'un très grand pouvoir de développement. Chaque essai constitue un renforcement de l'action et une insistance de plus en plus directe et persuasive.

Sa structure symétrique est celle d'une chanson à couplets et son apparente sérénité fait songer à quelque aubade accompagnée mollement par la guitare.

Les deux pôles du début et de la fin se rejoignent, mais le premier, vide de sens, n'avait encore rien dit, alors que le dernier repu de toute cette ivresse sonore, étale ses accords d'une façon majestueuse et contemplative.

QUELQUES ASPECTS DE LA POLYTONALITE DANS L'ŒUVRE D'ARTHUR HONEGGER

par **Huguette CALMEL**
Professeur d'Education Musicale

«La polytonalité ?...
... C'est une plaisanterie».
(A. HONEGGER) (1)

En germe, déjà dans certaines œuvres de la fin du XIXe siècle, la polytonalité affirmée est une des conquêtes du début de ce siècle et si on en trouve des exemples chez presque tous les compositeurs, c'est avant tout à **MILHAUD** qu'on en doit une exploitation systématique. Soucieux d'utiliser toutes les ressources de son art, **HONEGGER** en fait usage dès ses premières œuvres et nous en trouvons des traces importantes dans «Alcools». Mais, avant toute chose, il convient de distinguer différents types de polytonalité. Dans certains cas, l'impression polytonale est fugitive réduite à des agrégations polytonales ou formée incidemment par le résultat d'un processus, quelquefois harmonique, le plus souvent contrapuntique. Tout comme la tonalité, la polytonalité peut être d'essence contrapuntique : on l'appelle alors très souvent polymélodie.

Sans que le démarche des différentes tonalités soit vraiment indépendante, on trouve l'emploi d'accords formés par superpositions tonales dont l'analyse différente serait factice. Nous en prendrons pour exemple l'harmonisation du premier thème de la Symphonie pour cordes.



Ex. 1

1er mouvement mes. 20 et 21

On peut, certes, analyser le mi bémol et le si bémol des parties supérieures comme 9e (si*b*) et comme appogiature (**mi***b*). Mais, ceci ne rend pas compte, nous semble-t-il, du véritable fait musical.

En effet, ce thème se présente comme une grande appogiature de do, sous-tonique de la note ré, mais, nous ne devons pas oublier que c'est son harmonisation qui nous le fait entendre en ré et nous pensons que personne qui n'aurait jamais entendu la Symphonie pour cordes n'aurait l'idée d'harmoniser en ré ce thème qui pourrait l'être plus logiquement en si bémol mineur. C'est ainsi que nous croyons trouver la clé de la modulation en si bémol qui intervient dès la seconde mesure : la coïncidence est trop grande pour que cette modulation ne découle pas du thème, ou pour que le thème ne semble issu de cette modulation ! C'est d'ailleurs cette étroite parenté qui fait que l'enchaînement des accords et du thème est aussi naturel. Nous nous trouvons donc en présence d'une subtile bitonalité : le thème qui s'entendrait en si bémol est harmonisé en si bémol et en ré, tonique du mouvement de la symphonie. Il n'y a donc rien de systématique ici dans l'emploi de la polytonalité.

Nous retrouvons dans cette symphonie un exemple d'accords polytonaux dans le dernier Molto Moderato, d'une très grande beauté et où on ne peut définir une conduite indépendante pour les différentes tonalités.



Ex. 2

1er mouvement p. 18.

Parfois, la bi-tonalité est plus évidente, les tonalités sont bien indépendantes les unes des autres, en particulier dans le cas où cette bi-tonalité est le résultat d'un contrepoint d'accords :



Ex. 3

Roi David p. 51 mes. 53 - 54.

ou encore dans celui où elle provient d'une tonalité pédale ou d'une tonalité retard :



Ex. 4

Roi David p. 59 mes. 246 - 247

Ce procédé de la tonalité retard est d'ailleurs très fréquent chez **HONEGGER** et se place généralement à l'articulation de deux idées différentes : ainsi, dans la seconde scène d'Antigone, il y a bi-tonalité chaque fois qu'une nouvelle phrase s'enchaîne à la précédente.

Nous avons aussi un exemple assez intéressant de bitonalité par superposition de deux formes de cadences plagales : au IVè degré et au VIè degré.



Roi David p. 42 mes. 71-73

Ex. 5

Lorsque l'impression polytonale est nette et se poursuit plus longtemps, on ne parle plus de polytonalité occasionnelle mais de véritable polytonalité qui peut alors être harmonique ou contrapuntique. Contrapuntique, elle se présente sous la forme d'une polymélodie comme cela est très souvent le cas chez **MILHAUD. HONEGGER** ne fait guère usage délibérément de cette polymélodie (mis à part Antigone) comme **MILHAUD**, chez qui, d'emblée, une œuvre peut commencer par la superposition de plusieurs mélodies. **HONEGGER** n'y parvient que lorsqu'il y a une motivation : dramatique, descriptive, ou nécessaire au développement musical proprement dit. C'est ainsi que la description d'un «Cortège» dans le Roi David, nous vaut la superposition de plusieurs fanfares : quatre tonalités sont en présence et s'ajoutent peu à peu les unes aux autres, groupées deux à deux, par trois ou par quatre. La justification descriptive est ici évidente et nous pouvons penser que ces mélodies différentes proviennent des quatre coins de l'horizon.

Polytonal, le troisième mouvement de la Symphonie pour cordes est construit à l'aide de contrepoints différents qui s'installent comme pédales avant l'arrivée du thème. Ce thème est parfaitement indépendant et les parties supérieures ont tendance à fusionner entre elles malgré la polyrythmie qui les sépare. C'est pourquoi cette page est à la limite de la polytonalité contrapuntique et de la polytonalité harmonique, car, dès qu'une partie devient plus importante, que les autres s'effacent plus ou moins, l'audition verticale reprend ses droits. Pour en terminer avec la polymélodie, signalons qu'elle ne se conçoit, le plus souvent, qu'associée à une polyrythmie car l'indépendance des parties n'est véritable que si elles ont des rythmes indépendants. C'est pourquoi, nous serions tentés de classer dans la polytonalité à prédominance contrapuntique la mélodie «Automne» à cause même de cette indépendance rythmique des deux blocs en présence.

Avant d'aborder la polytonalité harmonique, il convient de parler des superpositions de degrés à l'intérieur d'une même tonalité. C'est une des préférences de **MILHAUD** qui résulte, le plus souvent, de contrepoints d'accords. Les exemples en sont aussi nombreux chez HONEGGER, nous pouvons citer entre autres :

Ex. 6



Symphonie liturgique p. 7 mes. 33.

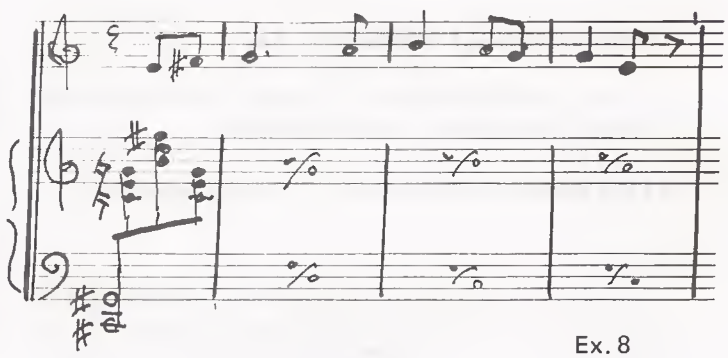
Remarquons, ici, l'altération de certains degrés, altération purement mélodique.
ou encore



Roi David n° 16 p. 67, mes. 100 - 103. Ex. 7

La superposition des degrés est d'autant plus facile et plus consonante, qu'**HONEGGER** n'utilise que le pentacorde de fa dièse.

Enfin, il y a aussi des exemples d'accompagnement d'une mélodie dans une autre tonalité :



Ex. 8

«L'Adieu» extrait de Alcools, mes 2 - 4.

Le principe de la polytonalité entraîne aussi celui de la polymodalité à condition de s'entendre sur le terme. On appelle quelquefois bimodalité, la réunion de deux tons homonymes : la majeur et la mineur, par exemple, comme dans la Symphonie Liturgique où, en plus d'autres superpositions tonales, s'entremêlent **la*b* majeur**, et **la*b* mineur.**

On peut appeler également polymodalité, la superposition de plusieurs modes différents. **«Automne»** en est un exemple, assez imprécis, d'ailleurs, car sol se limite à la quinte sol ré et le mode de ré apparaît comme le prolongement de l'accord de sol : sol si ré fa la est un accord de 9e naturelle ce qui donne une grande douceur à cette bi-modalité.

Le moment semble ainsi venu de se demander quels sont les accords les plus fréquemment employés pour ces réunions polytonales.

Les plus faciles à employer sont, bien évidemment les accords parfaits, ou même simplement les accords de quinte :



Ex. 9

Roi David p. 85, mes. 19.



Ex. 10

Antigone : Hymne à Bacchus, mes. 5-6.

Nous trouvons également la réunion d'un accord parfait et d'un triton ou deux tritons superposés.

Le Roi David p. 59, mes. 246-247 (cité précédemment).

En principe, tous les accords peuvent se superposer et, c'est en fin de compte, l'oreille qui sélectionne ce qui «sonne bien ou mal». **Charles KOECHLIN** déplore que la classification des agrégations polytonales n'ait pas été faite comme pour les agrégations tonales. Mais, il n'y a pas que les rapports d'accords qui ont de l'importance, les rapports de tonalités ont aussi leur mot à dire. Nous pouvons partir du principe que la fusion polytonale sera d'autant mieux réalisée que les tonalités en présence auront plus de rapports entre elles, et c'est pourquoi la réunion dans «Automne» de sol et ré se faisait aussi facilement. C'est pourquoi aussi, dans le premier quart du siècle, en recherchant par le biais de la polytonalité le maximum de dissonance, on a pu abuser quelque peu de la relation au demi-ton. HONEGGER y a d'ailleurs sacrifié aussi, et, en cela, il porte bien la marque de son époque.

Les exemples de bi-tonalité au demi-ton sont nombreux, il suffit de citer :



Ex. 11

Roi David p. 38, mes. 48-49.

Les superpositions à intervalle de triton offrent généralement, au contraire, une assez bonne fusion car les tonalités ainsi envisagées ont des notes communes : prenons pour exemple do et fa dièse. L'accord parfait de fa dièse sonne comme la prolongation de celui de do en accord de dominante avec quinte altérée. Lorsqu'il s'agit de tonalités mineures, la dissonance est plus forte.



Ex. 12

Symphonie pour cordes p. 7.

L'intervalle de tierce est également assez fréquent.

De cette étude succinte, nous pouvons conclure qu'Arthur HONEGGER n'emploie guère la polytonalité d'une façon systématique. Toutes les formes de la polytonalité sont présentes dans son œuvre mais elles n'existent que comme la conséquence d'une nécessité dramatique ou de l'exigence d'un développement. La boutade d'HONEGGER prend alors tout son sens : on ne peut parler de polytonalité «a priori». Jamais l'auteur du Roi David ne sera l'homme d'un système (sauf peut-être en ce qui concerne la déclamation et encore convient-il de nuancer cette appréciation).

Ne définit-il pas lui-même, mieux que nous ne saurions le faire, sa position esthétique à ce sujet en écrivant : «Mon langage, je crois qu'il m'est personnel : il est polytonal à propos, et non pas tant atonal qu'insoucieux de la tonalité»... (2).

Notes :

(1) Déclaration in **Radio Magazine** — **11** janvier 1931 - p. 28.
(2) **La Symphonie Liturgique** in la Revue des J.M.F. - 15 février 1948.

Partitions :

Antigone : piano-chant, Salabert, 1927.

Le Roi David : piano-chant, Lausanne Foetisch, 1924.

Pour ces deux partitions, le numérotage des mesures repart à 0 au début de chaque scène.

Six Poèmes d'Apollinaire : Salabert, 1956.

Deuxième Symphonie : Salabert, 1942, partition de poche.

Symphonie Liturgique : Salabert, 1946, partition de poche.

EXAMENS ET CONCOURS

Brevets de technicien Métiers de la musique et Facture instrumentale. Programme d'histoire de la musique. (Session 1979)

L'épreuve A 2 d'Histoire de la musique et Critique d'enregistrement du brevet de technicien Métiers de la musique portera sur le programme limitatif suivant :
— Jean Sébastien Bach : La passion selon Saint Jean (étude détaillée de la partition).
— Musique de chambre en France de 1875 à 1925 (ses différents aspects).

L'épreuve A 4 d'Histoire de la musique du brevet de technicien Facture instrumentale portera sur les six œuvres suivantes :

— Roland de Lassus : Motet « Resonet in Laudibus)
— Glück : Yphigénie en Aulide (ouverture)
— Liszt : Légende de Saint François de Paule marchant sur les Flots
— Duparc : L'invitation au voyage (chant et piano)
— Moussorgski : Une nuit sur le Mont Chauve
— Varèse : Hyperprism

o **Epreuve facultative de musique au Baccalauréat du second degré et au Baccalauréat de technicien F 8 de 1979**

— **J. Brahms :** Sonate en fa mineur opus 120 nº 1 pour clarinette et piano
— **Florent Zchmitt :** Psaume XLVII
— **Edgar Varèse :** Hyperprisme

Comme chaque année, l'Education Musicale, éditera un fascicule contenant les analyses des trois œuvres imposées et quelques exemples de dictées et solfège de la session 1978, ainsi que le règlement de l'examen.

Ce fascicule, supplément au numéro 252 novembre 1978 de la revue paraîtra entre le 10 et le 15 novembre 1978, au prix de 12 F.

Le disque contenant les interprétations des œuvres imposées sera un disque PATHE MARCONI, VOIX DE SON MAITRE, nº C 051 16285.

Toute commande doit être obligatoirement accompagnée de son titre de paiement (chèque bancaire, virement postal établi **au nom de E.G.P. — C.C.P. 369-70 R PARIS.** *)*

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (6) *

par Michel GUIOMAR

De la scène insolite créée par l'alliance de la pensée wagnérienne traditionnelle et de l'expressivité réaliste de P. Chéreau, nous pressentons que les plus beaux espaces d'imminence fantastique et d'onirisme latent aient été ceux où le scénographe en a accepté les insistances fantasmatiques ou la fantomisation appelée par les grands rythmes dramaturgiques se portant sur les instants-clefs : tout le rôle de Loge, fantôme entre tous, qui n'est dans **Rheingold** —P. Chéreau l'a mieux compris cette année— que l'incarnation provisoire d'un Elément avant d'être action invisible de personnage toujours imminent dans sa présence d'Elément ; l'annonce de la Mort à Siegmund par Brunnhilde, l'ensommeillement de Brunnhilde, les trois Nornes peut-être, plus inquiétantes l'an dernier, plus terribles cette fois, les irruptions au roc des Walkyries, de Waltraute, fantôme du passé, et de Siegfried, à peine réel, double de Gunther ; le dialogue d'Alberich et Hagen contre le ponton du débarcadère, encore qu'au regard du fantômal extrême qu'obtenait Wolfgang Wagner, celui-là soit assez banal ; enfin le monologue de Brunnhilde sur ce ponton, isolée de la foule, fantôme vivant au seuil du bûcher... Au delà de ce que nous avons dit de toutes ces scènes, retenons-en deux de haute réussite : l'annonce de la Mort ; Siegfried double de Gunther au roc des walkyries.

Au deuxième acte de **Walküre**, l'entrée de Brunnhilde, cette année, mystérieuses en intermittences fugitives entre des pénombres d'arbres, déroutante l'an dernier d'un naturel presque désinvolte, d'une allure familière et sans secret, de promeneuse attardée de parc aux confins d'une ville, est d'un insolite quasi surréel qui ne tient cependant aucun compte du jeu d'immobilités successives suggérées par la musique. Sur le bras de Brunnhilde et soigneusement plié, formant tache blanche qui glace le regard, un drap, un linceul.

L'incomparable densité expressive de toute la scène qui suit ne se saisit que dans les gestes de l'une et l'autre année 1976-77 réunies, aucune n'en ayant donné la plénitude symbolique : Brunnhilde s'écarte du héros à demi-dévêtu qui vient de recevoir de ses mains une toilette funèbre rituelle aux gestes cependant d'une ambiguité amoureuse et érotique évidente, et déploie devant elle pour l'en revêtir le grand linceul blanc. La beauté plastique se renforce de plusieurs signes appelant notre analyse immédiate : ce linceul ouvert capte tout un faisceau de projecteur invisible qui en exalte l'irradiante transparence ; au devant, Siegmund devient Ombre ; au delà, Brunnhilde, un bref instant les bras en croix, immobilisée dans le signe chrétien de la Mort transfiguratrice, se devine comme l'envers d'un contre-jour apocalyptique : destruction et révélation. Plus secret peut-être se propose un signe charnel et géométrique : la scène de clarté lunaire où repose Sieglinde est elle-même une forme immense de linceul, et Brunnhilde derrière son écran lumineux, ombre féminine désirable comme le suggère le texte, et Sieglinde étendue endormie sur la terre sont deux images doubles et cependant opposée de la Vie et de la Mort : cette invitation de doubles, comme personnages et comme destinées, devient réelle quand le texte autant que la musique où rentrent les thèmes du Walhalla et de la Mort vont le proclamer et dire qu'en ce moment dans la pensée de Siegmund le Walhalla, Brunnhilde et le linceul de lumière s'affrontent à l'univers mortel de la terre et de Sieglinde.

Bien que cette année les **acteurs** n'aient pas ensuite assumé la perfection de ce qui a suivi ou que P. Chéreau lui-même ait méconnu la portée de sa réalisation première, nous en évoquons le jeu incomparable :

> Tu es resplendissante,
> et c'est religieusement que je contemple
> l'enfant de Wotan ;
> mais dis-moi une chose, o éternelle :
> la sœur-fiancée
> accompagnera-t-elle le frère.
> Siegmund
> y embrassera-t-il Sieglinde ?

Sur ces paroles se sont portées quelques secondes parmi les plus belles de toute la **Tétralogie** selon P. Chéreau, lourdes de sens, d'une rare alliance entre le rythme musical et le rythme scénique, le geste et l'appel des leit-motive et des paroles. Précédant solenellement Siegmund à qui elle vient d'imposer le rite du linceul qui l'enveloppe elle-

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 231, 237, 241, 246, 248, 250 et 251

même, Brunnhilde s'avance vers Sieglinde endormie, guidant le héros vers sa destinée ; elle est l'ange exterminateur à qui l'attitude des bras donne aux plis du voile les courbes d'une grande aile rabattue devant le couple, les destinant l'un pour l'autre, et le linceul devenant aussi vêture nuptiale.

Tout en chantant, leurs pas lents et mesurés, attentifs à la musique, suivant sur les temps le rythme du motif de la Mort (exemple ci-contre) donnent dans le tempo ici bien indiqué, l'exacte démarche d'un adage classique ; ce pas de deux en sa fugacité même est une lente danse macabre et de conquête séductrice de la Mort dans une union qui rend plus saisissante la violence dont Siegmund, se libérant de ses liens et de son linceul de noces funèbres, refuse soudain Brunnhilde et le Walhalla.

L'irruption de Siegfried, masqué en Gunther, au roc des Walkyries, porte aussi deux versions 1976-77 d'autant plus que les décors en sont tout différents : le message surréaliste par lequel P. Chéreau montre en quel climat de doubles nous sommes est admirablement donné. Nous avons déjà étudié comment le motif des Gibichungs accompagne comme autant de pas mensongers en avant de Siegfried vers Brunnhilde révoltée de ce qu'un inconnu simple mortel ait pu franchir après Siegfried le feu interdit, comment aux trois réponses de celui-ci ce thème l'emprisonne de plus en plus comme lui-même dans son mensonge incompréhensible, dans sa démarche d'hypnose, à la limite médiumnique, pour se retirer quand la métamorphose est accomplie et que Siegfried ne reculera plus. Il était un sosie, il est désormais un double de Gunther, hanté par lui, mais, également hanté par son propre passé, encore conscient d'être lui-même, il est un être double, de double personnalité, dont les phrases ont un message ambivalent et témoigne d'une prétention à elle-même contradictoire. Chaque parole et chaque image musicale devraient se suivre dans cette dualité selon laquelle Siegfried parle à la fois en son nom et possesseur de Brunnhilde et comme l'époux que lui-même lui destine, ce qui est inconciliable et n'a même aucun sens logique... En toute cette scène, une hallucinante et irrésoluble hésitation doit se révéler sous la musique, dont P. Chéreau a parfaitement réussi la scénographie l'an dernier, dans une tension d'un insoutenable dépassé du couple déchiré, mais cependant lié, entre la révélation que reçoit Brunnhilde d'un désespoir irrémissible et Siegfried d'une impasse de sa situation obscurément ressentie, et le moment des gestes opposés l'un et l'autre, de la soumission et de la décision d'automates, chacun adossé au roc, bras en croix, immobiles, mains tendues et ne pouvant se rejoindre de chaque côté de l'arête rocheuse qui écartait les deux faces du tertre, sous la froide clarté de la solitude nocturne. Ici encore quelques secondes furent inoubliables, de cet écartèlement et de l'attitude de Siegfried qui, tout en annonçant que le glaive sera entre lui et Brunnhilde dans la grotte où il va l'entraîner pour une nuit protégée de toute faute, jette l'arme dans un geste de colère et de renoncement, beaucoup plus appuyé d'ailleurs cette année. Cette fois, en effet transgressant même la dualité du lien et de l'irréductible, les deux êtres, accompli l'instant de violence dont Siegfried dans une admirable torsion sculpturale de sa victime arrache l'anneau, s'écartent chacun aux extrémités de la ruine ; le refus est trop beau et violent, de ce que nous ressentons peut-être dans l'aveu ironique de Siegfried plus tard à Gunther : le heaume, ici abandonné par lui, visage nu, n'aura été qu'un leurre facile ; Brunnhilde sait qui l'asservit et Siegfried a inconsciemment trahi Gunther... Esthétique de l'inexpliqué, de l'insoluble et de la «provocation nue», qui écrit Julien Gracq, héritier d'un Surréalisme ici triomphant, est celle du cri de «l'être qui défaille au bord du vide pur» (4). Au roc de nuit sombre de Wolfgang ou Wieland Wagner, le heaume était inutile et cependant présent ; ici sous la lumière tranchante d'une nuit blanche, toute supercherie devrait se dénoncer que rien pourtant ne fait reconnaître, comme si les données du monde des apparences étaient autrement redistribuées.

Si chaque scène de cette **Tétralogie**, à travers de telles et rares secondes d'au delà magique, avait aussi introduit une trame occulte, notre accueil eût été autre, au delà même des erreurs. Celles-ci auraient été attribuées au cauchemar, au rêve, à l'égarement inévitable de qui a osé faire un pas au dehors. Mais P. Chéreau a trop joué un surréalisme de moments fugitifs et, encombré d'une idéologie favorable au réalisme historique, n'a pas ressenti la philosophie même du Surréalisme. S'il surréalise parfois, il n'entre qu'en un surréalisme de catégorie esthétique, un surréalisme des peintres, sans accéder, comme cependant la plupart de ceux-ci en ont fait l'effort, à ce que ce mouvement est d'abord, une pensée, une attitude au Monde. A partir de cette attitude même, c'est dans un rythme d'échanges constants entre le cri expressionniste et la révolte absolue surréaliste qu'il aurait trouvé le plus fort et probant appui. L'insertion du surréalisme en plein XXème siècle lui aurait permis de donner à sa vision historique de fin du XIXème siècle ouvrant sur notre époque, une valeur persuasive d'anticipation et d'une magique transgression. F. Alquié a défini, admirablement on le sait, cette philosophie du surréalisme et ses attitudes (5). Parmi celles-ci, l'attente des signes, une interprétation constante et profonde des moindres connivences du Monde, entendues comme une dictée intérieure. De ces signes, nous dirions d'abord ceux de l'œuvre elle-même, les leit-motive entendus comme sources et jalons d'une pensée philosophique créée par l'œuvre, interne à son déroulement, et non comme émanations d'un contexte historique et supports opportuns d'influences socio-édiologiques.

4) Julien Gracq, **Le Rivage des Syrtes.**

5) F. Alquié, **Philosophie du Surréalisme**, Paris, Flammarion.

Mais aussi les signes du Monde extérieur, ceux qu'une Matière obscurément créatrice dégage et lance en événements aux apparences fortuites et neutres. Puisque P. Chéreau a tant désiré que fussent entendues les circonstances de l'œuvre au temps de sa création, et la rumeur du siècle écoulé, nous aurions aimé qu'il ressentît aussi certains signes et rencontres entre son festival et le Temps, et accueillît exactement ce qu'André Breton nommait exactement le **hasard objectif**, intersigne de faits et convergence futile à tous mais non à qui détient le secret des forces de l'imaginaire. Du caractère originellement sans directive, ni puissance significative de tels signes imperceptibles, Julien Gracq parle même de «tout-venant», de «clignements rapides», de «petit coup frappé à la vitre», voire de «silence», toutes choses beaucoup plus pregnantes que les clameurs contestataires et les coups de poing idéologiques. A ceux qui trouveraient, dès lors, insignifiants les signes qui sollicitèrent pour nous ce festival de 1976, on conseillera la lecture de **Nadja** d'André Breton, poussière de hasards, d'intersignes, d'insignifiances aux échos cependant dévastateurs.

Pour dire un premier signe aux partisans d'une certaine nouvelle critique, irritant de leur être donné ici : au moment de cette **Tétralogie** française tumultueusement reçue, d'une idéologie trop appuyée, disparaissait l'essayiste et esthéticien Gaëtan Picon, dont une constante pensée fut de refuser que l'art fût jamais tributaire de quelque idéologie invoquée comme cause ou poursuivant une œuvre comme une proie, si au contraire, selon la pensée même d'un autre philosophe également disparu récemment, Jean Wahl, nous pensons que l'art puisse être source de philosophie.

Signe plus net et troublant, irréfutable si la **Tétralogie**, cosmologie et histoire du Monde, et non d'une société quelconque, est un rêve de la Matière, nous avons pu, au même moment, en saisir la puissance infinie et que le Mal, dénoncé par les réalisateurs dans les avatars d'une certaine classe épisodique, était éternellement inscrit en cette Matière manichéenne : Un événement donna ce signe dont P. Chéreau aurait pu entendre tressaillir la Terre, et non pas les médiocres secousses historiques qui n'en sont que les échos, et comprendre qu'Erda n'était pas l'ombre vaincue et torturée par un Voyageur égaré : aux premiers jours du festival 1976 nous apprenions de Chine, aussi secrète et fermée qu'elle fût, l'un des séismes peut-être les plus meurtriers de l'histoire, sur lequel le silence est déjà étrangement retombé. Près de ce signal d'insistance millénaire, combien peu pouvaient compter les maladroites dénonciations des soubresauts d'un petit clan présenté comme possesseur maléfique et dangereux d'une boîte de Pandore contemporaine (6).

6) L'ouverture des malles à la fin de **l'Or du Rhin**, d'où s'échappent les nuées est, à cet égard, d'un clair symbolisme.

A ce signe, nous ne pouvons que reprocher à P. Chéreau d'avoir prétendu la responsabilité de l'homme social et que la Malédiction qui pèse sur le Monde fût le fruit de systèmes politiques, religieux, idéologiques, qui n'en sont eux-mêmes que des conséquences. Nous retrouvons la parole à laquelle nous avons souscrit dès le début et que nous ré-entendrons dans une manière d'enthousiasme désespéré, qu'au moins si le Monde s'est égaré la faute n'en est pas celle d'un homme ou d'un faux surhomme, c'est l'Univers qui a tort :

> Im Zwange der Welt
> Weben die Nornen
> Sie können nichts wenden noch wandeln
>
> Les Nornes tissent sous la contrainte du Monde.
> Elles ne peuvent rien détourner ni changer.

Exactement le message inéluctable du Destin que celui des **Trois Lumières** ou **la Mort lasse** de Fritz Lang.

Or, en ce même moment que s'ouvrait ce festival de 1976, et dernier Signe que nous devions comprendre, est mort Fritz Lang, le cinéaste de **Metropolis** dont le parti architectural semble trouver son reflet dans le fragment visible du Walhalla de **l'Or du Rhin**, l'année suivante, **Métropolis** ou la dénonciation déjà ancienne de cinquante années (1926) des aberrations de notre monde moderne, plus acerbe mais plus probante, attentive aux vraies forces cosmiques. Vrai témoin, lui au moins, par l'expérience amère de sa vie moins confortable dans une société qu'il réprouva, de ce que peut être la véritable tyrannie ou dictature de société, de clan, de parti, le cinéaste stigmatisa aussi dès 1922 dans le **Docteur Mabuse**, et mieux que P. Chéreau, notre volonté de puissance contemporaine. Dans **M. le Maudit** (1931) il prophétisait le climat même de règlement de comptes qui forme la teneure de la réalisation de P. Chéreau.

A propos, enfin du cinéaste des **Nibelungen**, de l'épopée originelle de l'Anneau wagnérien, et pour nous désigner l'irréductibilité de l'art allemand aux éclairages de notre classicisme français, Lotte H. Eisner, en son **Ecran démoniaque**, cite un Henri Heine, à notre égard d'autant plus méfiant que, plus que tout autre romantique allemand, il nous connaissait, et qui condamne jusqu'à l'audience française d'œuvres aussi enracinées dans la Terre germanique que les Nibelungen, et donc par avance l'aimable pamphlet du **Ring** de P. Chéreau, docilement accueilli par une presse de chapelle française comme le reflet le plus fidèle de la pensée wagnérienne !

Ce chant des Nibelungen est d'une puissance et d'une élévation extrêmes ; il est difficile à un Français de s'en faire une idée. C'est un langage de pierre... Çà et là, dans les interstices s'élèvent de belles fleurs d'un rouge sang... De ces passions de géants qui se meuvent dans cette épopée, il vous est encore moins possible de vous faire une idée, bonnes gens civilisées et polies que vous êtes !

D'une manière plus générale même, Henri Heine, que cite encore Lotte Eisner, revendique le privilège du fantastique, étranger à notre logique et rationalisme : *«Laissez à nous autres Allemands les horreurs du délire, les rêves de la fièvre et le royaume des fantômes... Ce n'est que de l'autre côté du Rhin que de tels spectres peuvent réussir ; la France ne sera jamais un pays pour eux». (Henri Heine,* **L'Ecole romantique).**

Ecartant tout fantastique organique, refusant trop souvent à sa scénographie les atteintes créatrices du merveilleux et de l'irrationnel, P. Chéreau a paradoxalement obéi, dont le premier geste eût donc dû être de renoncer à réaliser dans la contradiction une œuvre à chaque instant hantée par la vie secrète des choses, et, non pas contrainte par la technique métallurgique et une machinerie, à la fois anecdotique et insistante, de notre siècle, mais par l'Alchimie éternelle du Monde.

INFORMATIONS DIVERSES

ASSOCIATION INTERNATIONALE D'EDUCATION MUSICALE WILLEMS

*** **Pour 1979,** les manifestations suivantes seront mises sur pied :

A **Strasbourg,** date indéterminée, troisième stage d'éducation musicale pour l'enfance et l'adolescence inadaptées; avec l'ADOPSED.

En **Israël,** à Tel-Aviv, en juillet, Congrès International Willems.

A **Dijon,** en septembre, quatrième stage consacré au « Mouvement » en collaboration avec l'association « Danse et Enseignement ».

A **Lisbonne,** fin-septembre, stage intensif donné par les professeurs portugais, avec encore la collaboration de José Aquino (chant choral et direction chorale), Marie-Louise Scheuber (culture vocale), Jean Serry (mouvement), René Schmidt (écoute musicale) et Jacques Chapuis (piano et harmonie pratique, improvisation).

En **Suisse romande,** plusieurs journées de perfectionnement avec différents spécialistes.

*** Les cours de formation se poursuivront en France, notamment à :

Lyon	Certificat 1ère, 2ème années ; Diplôme 1ère année; Piano ; harmonie pratique; Ecoute musicale;
Dijon	Certificat 2ème année;
Strasbourg	Certificat 2ème année; Perfectionnement; Piano;
Metz	Certificat 2ème année; Perfectionnement;
Paris	Certificat 1ère année; Perfectionnement; Formation permanente;
Evreux	Certificat 2ème année ;
Douai	Sensibilisation;
Bordeaux	Certificat 1ère et 2ème années; Ecoute musicale;
Toulouse	Certificat 1ère et 2ème années;
Besançon	Certificat 1ère année.

*** Siège de l'Association : 1, avenue Henri II, Le Ban St-Martin F. 57000 Metz.

Adresse en Suisse : Case postale, CH 1020 Renens 1.

ERRATA

Dans l'article de M. André MICHEL concernant la Psychanalyse du fait musical et son apport en musicothérapie paru dans le n° de juillet 1978, nous avons dû, pour des raisons techniques, procéder aux modifications suivantes :

— Les guillemets chargés de délimiter les citations ont été supprimés, ainsi que les signes de parenthèses, en même temps que les guillements de la citation qu'ils avaient mission d'enclaver, p. 360, col. 1, 4ème ligne avant la fin, devant « Peut-on », et col. 2, 1ère ligne, après le point d'interrogation;
Le signe x^{x}x séparant deux parties : d'une part, p. 359, col. 1, sous la ligne 36 terminée par «définitivement»; d'autre part, p. 360, col. 2, sous la ligne 18 terminée par « artistique ».
la continuité d'un paragraphe, p. 357, col. 1, où les mots « Il est un noyau de pulsions » ne devaient pas être mis à la ligne;

LA COBLA CATALANE *

par
Jean GAUFFRIAU
Conseiller pédagogique d'Education musicale

1ère orchestration : Chant de ténora seule puis avec le fiscorn à la 10ème inférieure. (Cette disposition assez rare est ici fort bien venue) sur accompagnement en notes répétées avec alternance des timbres dans l'orchestration des accords

Trp 1-2		Tén 2
	puis	Fisc 2
C B		CB

2ème orchestration : Chant en octaves (Trp 1-2 et Fisc 1) qu'équilibre un contrechant des bois sur 3 octaves. L'accompagnement en notes répétées se présente sous forme d'accords avec suppression de la tierce (sonorité assez rude) curieusement disposés avec utilisation de la contrebasse en doubles cordes.

Exemple 54 *(voir page suivante)*

Voici enfin deux exemples tirés de « Cavalleresca» de Joaquim Serra, (1907-1957) authentique musicien catalan auquel on doit de nombreuses harmonisations et orchestrations de chants et danses populaires, ainsi que des œuvres symphoniques et de musique de chambre.

Chacune de ses sardanes est un petit joyau d'inspiration généreuse et d'écriture raffinée.

1ère orchestration : Exemple 23.

Chant de ténora accoppagné par les cuivres et la contrebasse.

2ème orchestration : Exemple 55 *(voir page suivante).*

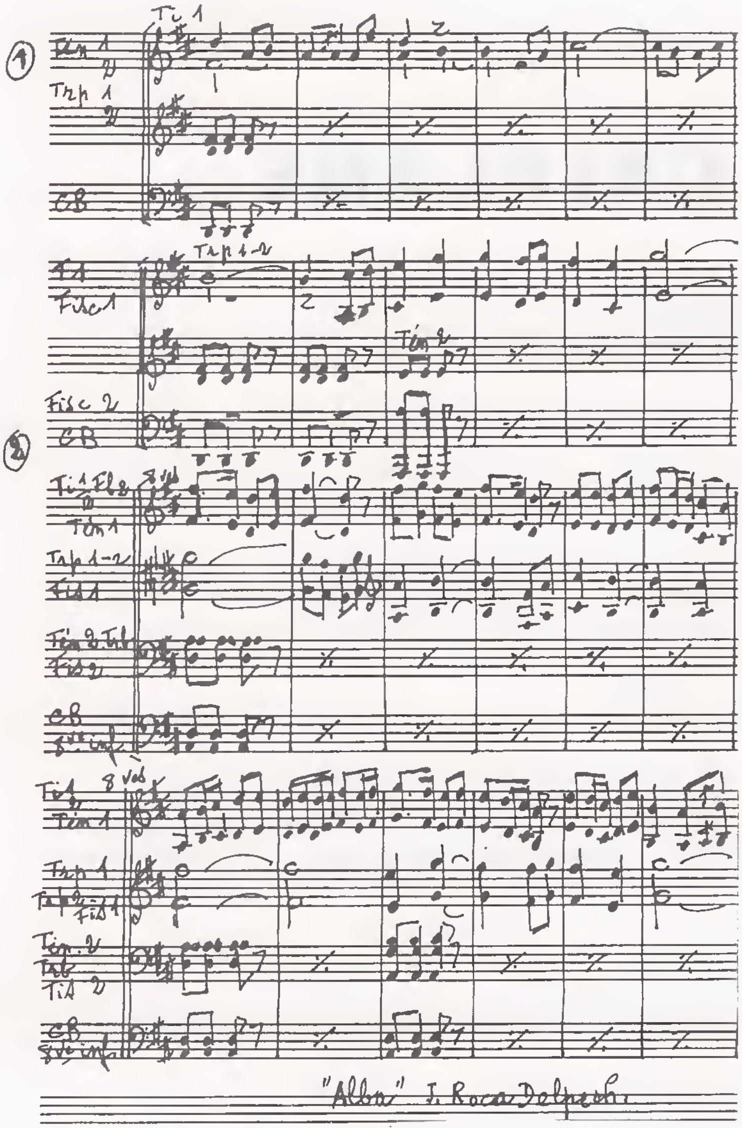
Orchestration et réalisation différentes du thème précédent. Chant aux deux tibles, et à la seconde ténora en octaves, puis à la ténora solo.

Accompagnement, en notes répétées sur un rythme entretenant l'équivoque entre $\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$, renforcé par les réponses en octave de la 1ère trompette et du trombone - Allègement de la basse (CB pizz) lorsque la mélodie passe à la ténora. Le rythme caractéristique d'accompagnement confié aux deux fiscorns perd sensiblement de son insistance que les valeurs longues des deux trompettes et du trombone atténuent encore.

Tant de richesse et de variété dans les timbres et leurs diverses combinaisons ne doivent cependant pas nous faire oublier que la cause essentielle d'une réalisation orchestrale « bien sonnante » réside avant tout dans l'authenticité de la musique, c'est-à-dire dans sa vie intérieure et dans l'élégance de son écriture. « A quoi bon orchestrer une musique qui n'en vaut pas la peine ? .... Une idée vivante sonne toujours mieux parce qu'elle exerce sur l'oreille et l'esprit un effet moral (artistique) et un effet matériel, car les exécutants — s'ils la comprennent — la jouent mieux ». (1) écrivait Charles Koechlin, reprenant des idées déjà chères à Gevaert et

*Voir EDUCATION MUSICALE n° 242, 244, 249, 250 et 251

(1) Ch. Koechlin. Traité d'orchestration (4vol.) Max Eschig.





EXEMPLE 55

EXEMPLE 54

Rimsky-Korsakoff. La sardane est presque toujours basée sur des harmonies fort simples (n'excluant pas pour autant un certain raffinement), mais les idées y sont toujours saillantes et les parties chantent intensément. Bref, tout y respire, palpite, frémit comme chez un être humain.

Au terme de cette étude, qu'il nous soit permis de souhaiter avoir d'une part attiré l'attention des musiciens sur l'originalité profonde de la cobla et d'autre part, suscité le désir de la connaître au cours de futures vacances catalanes. Issue d'un ensemble d'instruments rustiques extrêmement rudimentaires dont l'origine se perd dans la nuit des temps, elle réalise dans sa forme actuelle un juste équilibre entre des instruments traditionnels perfectionnés grâce aux progrès de la facture au XIXème siècle, et des instruments classiques. Parallèlement, la sardane s'est elle aussi transformée pour devenir une forme musicale élaborée, tout en restant, bien que non anonyme, de caractère essentiellement populaire, car la Catalogne sait toujours engendrer des compositeurs capables d'exprimer « les permanences fondamentales de leur ethnie ». Formation instrumentale assez exceptionnelle dans le domaine folklorique, véritable orchestre populaire national catalan, la cobla constitue une preuve convaincante des possibilités de fécondité des échanges réciproques entre la tradition populaire et musique savante.

SOURCES, BIBLIOGRAPHIE, DISCOGRAPHIE

La cobla étant essentiellement un orchestre de danse qui joue sans chef, la diffusion de partitions regroupant tous les instruments ne s'avère pas nécessaire. C'est pourquoi chaque sardane existe seulement sous forme de parties séparées qui sont la propriété des différentes coblas.

Je n'aurais donc pu entreprendre cette étude sans la compréhension et l'aide efficace de Monsieur Jordi LEON de Barcelone auquel je tiens à adresser mes vifs remerciements. Hautboïste, joueur de tible et de flaviol à la « Principal de Llobregat » et à la « Cobla Barcelona », il a accepté de me communiquer le « matériel » de plusieurs sardanes grâce auquel j'ai pu reconstituer les partitions de :

— « Baixant de la font del gat » (d'Enric MORERA
— « L'Emporda ») (1865-1942)
— « Sardana de carrer » d'Emil CASALS
— « Sota el mas ventos » de Joume BONATERRA
— « Per tu ploro » de Pep VENTURA (1818-1875)
— « Angelina ») de Vicens BOU (1886-1962)
— « Llevantina » (
— « Cavalleresca » de Joaquim SERRA (1907-1957)
— « Juni » de Juny GARRETA (1875-1925)
— « Alba » de Joume ROCA DELPECH

d'où sont extraits les exemples cités.

Les fragments de
— « La Santa Espina » (d'Enric MORERA
— « La Sardana de les monges »)
— « Maria de las Treves » de Josep. SADERRA
— « Toroella vila vella » de Vicens BOU
ont été notés d'après enregistrement et réduction pour piano.

Par contre, il nous a été possible de consulter la partition manuscrite de « La Fira » de Joaquim SERRA, (Ex: 50) pièce de concert pour deux coblas avec chef.

BIBLIOGRAPHIE

J. Langdon Davies. « Gatherings from Catalonia » Londres (1953)
« Dancing Catalans Londres (1929)
W. Storkie. Histoire universelle de la Musique. Espagne (Vol. II) Ed. Kister.
P. Tolsanos-Marcé. « Apprenez la sardane » chez l'auteur, 7 bis, Pl. Blanqui. Perpignan (66)
M. Leguiel et F. Guisset «La Sardana» chez les auteurs. Prats de Mollo (66)
Ch. Koechlin. « Traité de l'Orchestration » (4 vol.) Ed. M. Eschig.
A.C. Baines. «Shawns of the sardana cobla » Londres (1952)
J. Serra. « Tractat d'instrumentacio per a cobla » Barcelona 1974 (2ème édition).

DISCOGRAPHIE (1)

Nous citerons pour mémoire les 4 disques suivants actuellement rayés des catalogues :

— Sardanes populaires catalanes. La principal de Gérone (Baixant de la font del gat - Sardana de carrer)
Voix de son maître FELP 116.

— Sardanes - Cobla Barcelona (La Santa espina - Per tu ploro)
Decca 450-S97.

— Sardanes. Cobla Costa Brava (Sota el mas ventos - Toroella vila vella)
Decca 454.019.

— Sardanes - Cobla Barcelona
Philips P76.113 R.

Les quelques titres suivants constituent l'essentiel des disponibilités actuelles en la matière.

— Catalogne éternelle (Llevantina)
CB5. ARN (30 - U - 151
) 40 - 30 - 151

— Au pays de la sardane
(Toroella vila vella - L'emporda - Maria de les trenes)
Musidisc FLD 154

— Sardanes par le Principal de Gérone et la Cobla Perpignan
Vogue CLVLX 634

— Souvenir catalan : Sardanes et danses populaires catalanes - Coblas : Le principal de la Bisbal et Els Montgrins
Dino DS 2501

(1) Les titres des sardanes d'où sont extraits les exemples cités au cours de cette étude sont indiqués entre parenthèses.

— Festival Catalan - Recueil de 8 Sardanes. Coblas : Barcelona, Principal de la Bisbol, Combo- Gili, Perpignan, Els Montgrins.
Dino D.S 3001.

— Musica de Joaquim Serra. Pièces de concert pour cobla (dont « La fira» pour 2 coblas)
Columbia C.S. 8009.

INFORMATIONS DIVERSES

SIGMA JAZZ FOCUS

organise, les jeudi 29 - vendredi 30 et samedi 31 Mars 1979, son deuxième concours COMPOSITEUR-ARRANGEUR JAZZ, qui a pour but de favoriser la création musicale dans le domaine du jazz.

Ce concours est ouvert aux compositeurs-arrangeurs de toutes nationalités.

L'Ecole Jazz-Focus fonctionnera une journée entière par semaine : le MERCREDI (en dehors des vacances scolaires et des jours fériés) de 8 h. 30 à 20 h. 30.

Ce « non stop » s'adresse à tous les étudiants en musique, aux musiciens amateurs possédant déjà une petite technique instrumentale, aux musiciens professionnels désirant approfondir l'esthétique de la musique de JAZZ.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser à SIGMA JAZZ FOCUS, entrepôt Laîné, rue Ferrère, 33000 Bordeaux. Tél. : (56) 44.60.27.

« AUDIOVISUEL et COMMUNICATIONS »

Le VIème SALON INTERNATIONAL «AUDIOVISUEL ET COMMUNICATION » se tiendra à Paris, au Palais des Congrès de la Porte Maillot, du Lundi 22 au Samedi 27 Janvier 1979.

Une exposition internationale présentera les matériels et systèmes, les programmes audiovisuels et les services destinés à former, informer, promouvoir et distraire.

On y trouvera les matériels et systèmes de prise de vue, d'enregistrement et de reproduction de l'image et du son et, particulièrement cette année, les régies de sonorisation, les magnétoscopes, les vidéodisques, les systèmes de sécurité et de surveillance, les jeux électroniques et les systèmes de télétexte.

Quant aux services, ils grouperont les conseils en communication, les établissements d'enseignement utilisant l'audiovisuel, la location de matériel et de programmes et l'ingéniérie.

Renseignements et inscriptions : SDSA 20 rue Hamelin 75116 PARIS. Tél. , 505 13-17. Télex : 630 400

HARMONIA

CENTRE INTERREGIONAL PERMANENT DE PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

a) Formation de moniteurs musicaux — b) Le recyclage pour l'enseignement musical public ou privé. c) L'initiation et le recyclage des instituteurs, éducateurs, animateurs de formations diverses. — Solfège pratique. Pédagogie par les méthodes actives Principes des méthodes C. Orff et M. Martenot.Culture vocale, activité chorale et direction chorale. Flûte à bec. Initiation et accompagnement au piano, harmonie.

Pour tous renseignements, s'adresser à : HARMONIA, 18, rue Chicogné, 35100 RENNES. Tél. : 79.36.00.

ASSOCIATION DE RECHERCHES ET D'APPLICATIONS DES TECHNIQUES PSYCHOMUSICALES

Cette association se propose de développer les recherches et de promouvoir les applications des effets psychophysiologiques et affectifs de la musique.
Activités 1978-1979 : Stage de sensibilisation psychomusicale - Cours de relaxation - Atelier de musique électroacoustique - Rencontres amicales de musique de chambre - Expression corporelle - Le son, le rythme, la musique comme moyens de communiquer - etc.....

Pour tous renseignements, s'adresser à : Association de Recherches et d'Applications des Techniques Psychomusicales : 14, rue des Frères Morane, 75015 Paris. Tél. : 533 27-07.

DANSE ET ENSEIGNEMENT

Cette Association déploie une grande activité en faveur de la « danse, musique et peinture » dont les résultats se révèlent hautement favorables, ainsi ceux du stage ayant eu lieu en 1978 au Conservatoire de Dijon.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Danse et Enseignement, 17, rue des Marcs d'Or, 21000 Dijon. Tél. : (80) 41.16.64.

MUSIQUE ET CULTURE

Stages de formation aux méthodes actives.

Pour tous ceux qui veulent pouvoir initier les jeunes enfants à la musique de façon vivante et attrayante, deux cycles complets de formation en pédagogie musicale active sont créés par MUSIQUE ET CULTURE à Paris et à Strasbourg.

De programme identique, ces deux cycles parallèles comportent chacun 5 stages de 3 jours (correspondant aux 5 degrés de l'apprentissage de la méthode) échelonnés sur 2 ans. Une attestation de stage est délivrée à l'issue de chaque session, et un diplôme de fin d'études est en préparation. Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG. Tél. (88) 31 03 22. Prochaines dates : à Strasbourg : 1er degré du 21 au 23 Octobre, 2ème degré du 16 au 18 décembre, 3ème degré du 28 au 30 avril. A Paris : 2ème degré du 9 au 11 décembre, 3ème degré du 10 au 12 mars.

STAGES ORFF ANNEE 1978-1979

animés par JOS WUYTACK

Date	Lieu	Renseignements	Degré
Novembre 4-5	LYON II	Formation continue - I.M.M.A.L., 3, rue du Plâtre 69 Lyon. Tél. : 27.24.40.	
11-12-13	AIX EN PROVENCE	pour instituteurs et institutrices - Mme Hélène GUY, Résidences 3 Moulins CI, Av. des Amandiers 13100 Aix-en-Provence.	1o
18-19-20	NICE	Conservatoire de Nice, Bd de Cimiez 06 Nice	
25-26-27	TOULOUSE	Mme MUCCIOLI, 3, rue Bayard 31000 Toulouse	

Date	Lieu	Renseignements	Degré
décembre			
2-3	LYON III	Formation continue - I.M.M.A.L., 3, rue du Plâtre 69 Lyon. Tél. 27.24.40.	
9-10-11	PARIS	Musique et Culture, 15, rue Hechner 67000 Strasbourg. Tél. (88) 31.03.22 et SCHOTT FRERES, 35, rue Jean Moulin 94300 Vincennes. Tél. 374 30-95.	
16-17-18	STRASBOURG	Musique et Culture, 15, rue Hechner 67000 Strasbourg. Tél. (88) 31.03.22	2°
1979 Janvier			
13-14-15	TOULOUSE	Mme MUCCIOLI, 3, rue Bayard 31000 Toulouse	3°
20-21	SUISSE		
27-28-29	AIX EN PROVENCE	pour instituteurs et institutrices- Mme Hélène GUY, résidences 3 Moulins Cl, Av. des Amandiers 13100 Aix en Provence.	2°
février			
3-4	LYON IV	Formation continue	
10-11-12	PERPIGNAN	Mme COMBES, 15, rue Montaner 66000 Perpignan	2°
17-18-19	MONTRY	Réservé aux CMR	
24-25-26			
Mars			
3-4	LYON IV	Formation continue	
10-11-12	PARIS	Musique et Culture, 15, r. Hechner 67000 Strasbourg Tél. (88) 31.03.22 et SCHOTT FRERES, 35, r. Jean Moulin 94300 Vincennes tél. 374.30.95	3°
17-18-19	TOULOUSE	Mme MUCCIOLI, 3, r. Bayard 31000 Toulouse	4°
24-25-26	NICE	Conservatoire de Nice Bd de Cimiez 06000 Nice	
31-1er avril	LYON VI	Formation continue	
avril			
28-29-30	STRASBOURG	Musique et Culture, 15, rue Hechner 67000 Strasbourg. Tél. (88) 31-03-22	3°
mai			
5-6		Colloque annuelle A.F.E.M.O.	
juin 9-10	LYON VII	Formation continue	
15-16-17	MONTRY	Réservé aux CMR	
23-24	LYON VIII	Formation continue	

Instrumentarium ORFF «STUDIO 49»
Justesse et sonorité

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : N° 58.972
'mprimerie JEAN DEIT 14 rue de la Somme 94230 CACHAN Le Directeur J. DEIT

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle - **75009 PARIS** - 874.09.25

EXTRAIT DU CATALOGUE GENERAL

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

DANDELOT : Etude de l'audition (en 5 cahiers)
DANHAUSER : Théorie complète de la musique
— Questionnaire
— Abrégé de la théorie
FONTAINE : Traité pratique du rythme
GRANDJANY : Questionnaire musical
— Réponses au questionnaire

LANTIER : Leçons de solfège rythmique
LAVIGNAC : Notions scolaires de musique en 2 Années - Elève et Professeur
PASSANI : Exercice de solfège rythmique
SOHET : Questionnaire encyclopédique de théorie musicale et Réponses - (en 4 cycles graduées)
PHILIBA : Rythmes et Durées

ETUDE DE LA DANSE

LAMBA : Choix de musique de danse
— Pour la danse

LEROLLE : La classe de danse 1 - La Barre
— La classe de danse 2 - Le Milieu

SOLFEGES EN CLE DE SOL ET DE FA

— BERTHELOT : 20 leçons en clé de sol
— BOURNONVILLE : 40 leçons à chts de clés (sol et fa) en 2 volumes
— DANDELOT : 20 leçons en clé de sol
— — Mêmes leçons (sol et fa)
— DUPRE : 25 leçons à chts de clés (sol et fa)
— FETIS : 36 leçons — —
— JAY : 30 leçons — —
— — : 40 leçons — —

— LANTIER : 20 leçons à chts de clés (sol et fa)
— LIBERT : 50 leçons en clé de sol
\+ MANEN : 20 leçons —
\+ — : 20 leçons à chts de clés (sol et fa)
\+ NOEL GALLON : 20 leçons — —
\+ — : 20 leçons en clé de sol
— PHILIBA : 24 leçons en clé de sol et fa.

SOLFEGES SUR PLUSIEURS CLES

— BERTHELOT : 20 leçons sur 5 clés mélangées (sol. fa. ut 1ère, 3e et 4e lignes)
\+ DAMASE : 15 leçons à chts de clés sur toutes les clés
\+ — : 18 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol, fa et ut 4e ligne)
— JAY : 20 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol, fa et ut 4e ligne)
— — : 25 leçons à chts de clés sur 5 clés
— — : 30 leçons — sur toutes les clés
— LANNOY : 15 leçons — sur 7 clés
— LANTIER : 20 leçons — sur toutes les clés

— MANEN : 20 leçons sur 5 clés
— MEIN : 15 leçons pour les concours à chts de clés sur 5 clés
— — : 17 leçons pour les concours à chts de clés sur 7 clés
\+ PASSANI : 30 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol fa ut 4e)
\+ — : 24 leçonsà chts de clés sur 7 clés
\+ — : 30 leçons — sur 5 clés
\+ — : 30 Nouvelles leçons à chts de clés sur 5 clés.

Nota : Les solfèges précédés d'un trait existent avec et sans accompagnement; d'une croix : avec accompagnement seulement

NOUVELLE COLLECTION FLEURANT—VOIRPY

FLEURANT-VOIRPY : La Musique par les textes, classes de 6e, 5e, 4e et 3e.

Les auteurs se sont proposés de réunir en un volume unique tous les éléments musicaux susceptibles d'amener un jeune auditoire scolaire à une meilleure compréhension de la musique.

Cet ouvrage d'une conception entièrement nouvelle comprend trois parties.

1ère Partie : Pratique vocale et instrumentale des textes musicaux avec possibilité d'utiliser des instruments scolaires (flûtes à bec, percussions) dans des accompagnements simples de chants.
2ème Partie: Pratique du chant à travers toutes les époques et tous les pays.
3ème Partie: Ecoute active de la musique à partir d'éléments fondamentaux servant de points de repère. Etude des instruments, orchestre, formes musicales simples, rapport avec l'histoire, étude des principaux compositeurs choisis en fonction du degré d'assimilation de certaines de leurs œuvres.

FLEURANT-VOIRPY : Travaux dirigés de musique, classes de 6e,5e,4e et 3e.
(complément de « La Musique par les textes») résumant toutes les activités de l'élève.

Fourniture rapide de toute la musique des fonds français et étrangers